FERREIRA GULLAR

2ª edição

VANGUARDA E SUBDESENVOLVIMENTO

ENSAIOS SOBRE ARTE

FERREIRA GULLAR

Vanguarda e Subdesenvolvimento

2ª edição

Civilização Brasileira

A
Luciana,
Paulo
e Marcos,
meus filhos

SUMÁRIO

Introdução

UM CONCEITO de "vanguarda" estética, válido na Europa ou nos Estados Unidos, terá igual validez num país subdesenvolvido como o Brasil?

Esta questão que vem há algum tempo ocupando o centro de minhas preocupações, encontra-se na ordem do dia dos debates sobre arte em nosso País.

É certo que a questão quase nunca é colocada nesses termos. Antes, se dá como aceita a universalidade do conceito de vanguarda e se discute apenas o caráter alienante ou não do vanguardismo, o caráter retrógrado ou não do realismo. Essa é, sem dúvida, uma discussão pertinente mas, a meu juízo, carecerá de objetividade se não se procura definir, primeiro, o que devemos entender por "vanguarda" no contexto da realidade brasileira.

É evidente que colocar o problema desse modo é já questionar a universalidade do conceito de "vanguarda", coisa que não interessa àqueles para quem arte de vanguarda é apenas a que leva a conseqüências extremas as pesquisas formais ou irrarionalistas. Nosso ponto de vista é outro.

Cumpre, ainda, assinalar que a divulgação, feita no Brasil, das obras e idéias dos autores de vanguarda sofreu compreensível deformação, determinada sobretudo pelo esquematismo com que se procurou justificar o concretismo poético. Omitiu-se, sempre, tudo o que, em Joyce e Pound, por exemplo, decorria da particularidade desses autores, da sua ligação com a problemática nacional ou cultural, da época em que viveram e criaram, etc. O objetivo era apresentar o curso da arte como um desenvolvimento linear, fatal e historicamente incondicionado. É como se o processo artístico constituísse uma história à parte, desligada da história geral dos homens. A partir dessa linha central, os concretistas selecionavam os autores e obras, sendo "válidos" os que dela se aproximavam e destituídos de valor os demais autores. Como toda abstração, esse era um exercício difícil, obrigando a uma seleção dentro da seleção: as obras e os autores eram reduzidos a aspectos estritos, exclusivamente àqueles que interessavam à conceituação de "vanguarda", ignorando-se a evolução e a transformação da obra no curso do tempo. De fato, se se pretende demonstrar que a poesia caminhou inevitavelmente para os esquemas concretistas, torna-se difícil explicar, por exemplo, que Oswald de Andrade tenha, ele próprio, abandonado o caminho formalista, depois de 1929, para afirmar a necessidade do engajamento político. Faz-se silêncio sobre isso e se apresenta o Oswald da época "modernista" como um argumento a mais do formalismo. Isso, sem se levar em conta que mesmo naquela fase Oswald jamais se desligou da realidade brasileira e jamais se entregou a exercícios puros de linguagem.

Tratamento semelhante se procura dar a Maiakóvski, apresentando-o também como formalista. Aqui a coisa atinge as raias do escândalo, pois se trata do mais notório exemplo de engajamento político da poesia. Nenhum poeta é tão referencial, tão ligado à realidade social, aos problemas políticos, imediatos e até mesmo administrativos. Procura-se omitir o fato de que Maiakóvski, após sua etapa futurista, aproximou-se cada vez mais da realidade comum e da clareza de expressão. Ele era um inovador, como todo verdadeiro poeta, mas nunca fez da pesquisa formal o objetivo de sua poesia. Na abertura da exposição *Vinte Anos de Atividade Poética de Maiakóvski*, em março de 1930, em Moscou, ele afirmou: "Vou lhes dizer aqui coisas escritas em 1919. Devo esclarecer, esses são os meus versos mais obscuros, tendo sido freqüentemente considerados incompreensíveis. Esse foi o motivo por que, a partir daí, o cuidado de ser compreendido me preocupou e eu me esforcei por escrever de modo a ser acessível a

maior número possível de ouvintes".[1] Com que direito, então, utilizar Maiakóvski em apoio de uma corrente poética que pretende eliminar toda e qualquer relação conceitual, discursiva, toda e qualquer referência à realidade concreta?

De qualquer modo, a utilização de Maiakóvski pelos formalistas indica um recuo do formalismo. Em seus começos, os concretistas jamais aludiram ao poeta de *A Plenos Pulmões*, jamais o incluíram em seu "elenco de autores". Só falavam em Pound, Joyce, Mallarmé. Mas o processo social brasileiro (de que os concretistas não tomavam conhecimento) tornou insustentável a defesa de posições meramente esteticistas, a partir de 1961-62. A ascensão das massas trabalhadoras, a luta pelas reformas impuseram a opção. A maioria dos escritores brasileiros engajou-se na luta política e prosseguiu nela. Foi, então, que os concretistas retornaram à superfície brandindo o nome de Maiakóvski. "Não há arte revolucionária, sem forma revolucionária." Ora, Maiakóvski é precisamente o exemplo de que é possível falar a língua de todos, ser entendido, exprimir as aspirações da massa e criar poeticamente. Nenhum poeta, que mereça esse nome, pode ser formalmente um acadêmico, nem por isso terá ele de fazer poesia concreta. A renovação não significa romper com todo o patrimônio de experiências acumulado. Forma revolucionária não é a mera diluição de "achados" formais e sim a forma que nasce como decorrência inevitável do conteúdo revolucionário. São os fatos, a História, que criam as formas, e não o contrário. E a prova de que furtar-se aos fatos é que esclerosa as formas e esteriliza os artistas está na própria poesia concreta, que se estagnou num número extremamente reduzido de variações formais.

Àquele radicalismo inicial dos formalistas correspondeu, na época, o radicalismo do movimento de arte participante, que punha de lado toda a problemática estética e fazia da poesia, do teatro, do cinema, meros instrumentos de ação política e de denúncia. Esses jovens escritores, que se organizaram em CPCS (Centros Populares de Cultura), aproximavam-se dos movimentos de "vanguarda" modernos pelo menos num ponto: na rejeição dos princípios estéticos e da arte como ocupação acadêmica. Colocavam o problema do distanciamento da arte e do povo, e se propunham competir com os meios de comunicação de massa buscando formas de comunicação populares e indo com suas obras aos sindicatos, às favelas, aos subúrbios, às vilas operárias, às usinas de açúcar, às faculdades. Eram impelidos pelo processo político-social do país, caracterizado àquela época pela maior participação das camadas populares na vida política, exigindo reformas sociais profundas. A arte deveria integrar-se nessa luta e contribuir para a consumação de seus objetivos.

O golpe militar de abril de 1964 deteve, ao mesmo tempo, aquela ascensão popular e a experiência artística dos CPCS. Mas, enquanto o novo regime procurou deliberadamente "despolitizar" o País (liquidando as lideranças políticas, os partidos e pondo o Congresso sob controle), o teatro, o cinema, a música popular, a poesia e mesmo a pintura assumiram o papel de "repolitizá-lo" e já agora em termos muito mais amplos – como participação de autores – do que antes. O caminho aberto pelos CPCS foi interrompido, mas os seus integrantes, obrigados a retornar à produção de arte para o público comercial, trouxeram consigo uma rica experiência que veio incentivar (e incorporar-se) as manifestações artísticas posteriores a 1964. O interesse pelos problemas políticos, a temática popular, a incorporação da música do morro e do sertão aos espetáculos teatrais, o cinema social e político de hoje têm uma de suas fontes nos movimentos de cultura popular, não apenas pelo efeito das obras, como também pela agitação das idéias que formaram cultural e politicamente os autores novos.

---

[1] *Recherches Soviétiques*, n.º 1957.

Esta etapa da arte política, no Brasil, colocou alguns problemas novos e, de novo, alguns problemas velhos. Destes, o mais importante foi a volta à radicalização cepeciana, à subestimação dos problemas estéticos e culturais em função da denúncia e da propaganda política, que se verificou não apenas em grupos teatrais universitários mas também em grupos profissionais. O outro problema surgido foi o abandono do sentido didático (brechtiano) do teatro político em favor de uma posição irracionalista, que libera o dinamismo das formas cênicas e às vezes atinge o nível da pura e simples agressão ao público. Esta tendência, como a anterior, decorre de uma visão política da situação brasileira, cujo fundo é o revolucionarismo de classe média. Tais espetáculos são como rituais mágicos em que, por exorcismos, se pretende destruir o inimigo transformado em fantasma ou espírito-do-mal. O êxito desses espetáculos, em que se mistura a frustração política à frustração existencial, decorre precisamente da atmosfera mágica exasperada que se cria, e do fato de que, como a realidade exterior é reduzida a mitos e fantasmas, o ritual se cumpre sem deixar resto e o espectador, na liberação da agressividade contida, metaforicamente se "realiza" ... Esta tendência, importada de Paris e estrumada pela situação política opressiva, é o sinal de um possível retorno de certos artistas ao caminho da arte-pela-arte. Não é por acaso que os defensores dessa tendência adotaram terminologia idêntica à dos concretistas e desenvolvem a teoria de que o fundamental, no teatro, não é o texto mas o espaço cênico. Noutras palavras – e simplificando – não é o "conteúdo" mas a "forma".

Dentro desse mesmo processo de afastamento dos problemas concretos da sociedade se situa o súbito interesse (já agora esmaecido) de certos círculos intelectuais pela tese da "sociedade unidimensional" de Herbert Marcuse, que oferece argumentos aos que, contrários ao *status quo*, não compreendem que a transformação qualitativa da sociedade pode exigir longos anos de trabalho e luta obscura. Oscilando entre a ação extremada e o desencanto, essas pessoas são facilmente presas. de teorias como a de Marcuse que, fechando as possibilidades reais de transformação, justificam o abandono da luta ou a exasperação suicida.

Mas essas "vanguardas" trazem em si, embora equivocamente, a questão do novo, e essa é uma questão essencial para os povos subdesenvolvidos e para os artistas desses povos A necessidade de transformação é uma exigência radical paca quem vive numa sociedade dominada pela miséria e quando se sabe que essa miséria é produto de estruturas arcaicas. A grosso modo, somos o passado dos países desenvolvidos e eles são o "espelho de nosso futuro". Sua ciência, sua técnica, suas máquinas e mesmo seus hábitos, aparecem-nos como a demonstração objetiva de nosso atraso e de sua superioridade. Por mais que os acusemos e vejamos nessa superioridade o sinal de uma injustiça, não nos iludimos quanto ao fato de que não podemos permanecer como estamos, e estamos "condenados à civilização". Não podemos iludir-nos tampouco tomando as aparências da civilização como civilização, as aparências do desenvolvimento como desenvolvimento, as aparências da cultura como cultura. No entanto, somos presas fáceis de tais ilusões. Mas por causas complexas. Temos necessidade do novo e o novo "está feito". O velho é a dominação, sobre nós, do passado e também do presente, porque o nosso presente é dominado por aqueles mesmos que nos trazem o novo. Precisamos da indústria e do *know-how*, que eles têm, mas com essa indústria e esse *know-how*, de que necessitamos para nos libertar, vem a dominação. Assim, o novo é, para nós, contraditoriamente, a liberdade e a submissão. Mas isso porque o imperialismo é, ao mesmo tempo, o novo e o velho. O novo é a ciência, a técnica, as invenções, que são propriedade da humanidade como um todo, mas ainda estão em grande parte nas mãos do imperialismo, que é o velho. Por isso

mesmo é que a luta pelo novo, no mundo subdesenvolvido, é uma luta antiimperialista. E isso é tanto verdade no campo da economia, como no da arte. A verdadeira vanguarda artística, num país subdesenvolvido, é aquela que, buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir de sua situação concreta, internacional e nacional.

A segunda parte deste volume[*] compreende um ensaio escrito em 1965 e publicado nos números 5, 6, 7 e 8 da *Revista Civilização Brasileira*. Não tem esse ensaio a pretensão de estudar o fenômeno da cultura de massas mas de buscar nele os sintomas de uma transformação em processo na experiência estética do homem contemporâneo. Trata-se de um ensaio no sentido estrito do termo: uma tentativa de formular idéias confusamente intuídas. De certo modo, na primeira parte do volume, definimos e precisamos melhor alguns pensamentos apenas esboçados na segunda. O leitor, se preferir, pode começar a leitura pelo último ensaio.

F. G.

---

[*] Não incluída aqui neste arquivo. Esta parte traz o título “Problemas estéticos na sociedade de massa”.. (Nota de S.B.)

Vanguarda e Subdesenvolvimento

I

A "VANGUARDA" (*avant-garde*) como movimento artístico ou literário é um fenômeno relativamente recente. Personalidades inovadoras, artistas que se adiantaram a seu tempo, que romperam com os estilos consagrados, não são raros na história da arte desde quando se tornou possível identificar a autoria da obra. Eurípides, Giotto, Dante, Rembrandt, são exemplos disso. Miguel Ângelo, nos últimos anos de sua vida, deu a suas obras um tratamento inusitado, antecipou-se à época moderna. Todos esses fenômenos se decifram dentro da dialética histórica, na interação de fatores culturais, políticos e biográficos. Mas tais personalidades não caracterizam uma "vanguarda" artística, tal como foram o Impressionismo, o Simbolismo, o Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo e dezenas (ou centenas?) de outros "movimentos artísticos" da época contemporânea. Aliás a expressão *avant-garde* – discutível sob inúmeros aspectos – se torna mais usual a partir do século XX e reflete a pretensão dos movimentos artísticos, de caráter coletivo, que estariam na "vanguarda" das artes, abrindo novos domínios à expressão estética. Como a preocupação renovadora desses movimentos é predominantemente formal, a expressão *avant-garde* tende a designar obras em que preponderam a pesquisa e a invenção estilística. Assim, tomada em sentido geral a expressão, Joyce seria mais *avant-garde* que Proust ou Kafka; Pound mais que Eliot; Mallarmé mais que Apollinaire.

Mas como surge o fenômeno dos "movimentos artísticos" de intenso dinamismo renovador? Qual a origem dessa tendência à "ação coletiva" que, a partir de Romantismo, irrompe na história da arte? Um dado se constata de saída: o início de tal fenômeno coincide com o surgimento, na Europa do século XVIII, de uma nova força social – a burguesia. Essa classe, que detém a riqueza em suas mãos, parte então para ganhar o poder político. Surge um público novo para a arte.

No século XVII, observa Sartre, saber ler é ter o instrumento necessário para adquirir os conhecimentos sagrados e seus inúmeros comentários; saber escrever é saber comentar. O escritor não percebe nenhum outro público além do círculo fechado dos que sabem ler. "O público de Corneille, de Pascal, de Descartes, é Madame Sévigné, o cavaleiro de Méré, Madame Grignan, Madame Rambouillet, Saint-Évremond".[2] Assim, diz ainda Sartre, "a homogeneidade do público baniu, da alma dos autores, qualquer contradição".[3] Tudo muda, a partir do momento em que, exigindo a liquidação dos privilégios da nobreza e clamando por novos valores, a burguesia põe em marcha a sua revolução. E nessa luta o fundamental é a conquista da liberdade de pensamento e expressão que irá permitir à burguesia a sua união como classe e a adesão de outros setores da sociedade em torno das novas idéias. "Desde então, reivindicando para si e enquanto escritor a liberdade de pensar e de exprimir seu pensamento, o autor serve necessariamente aos interesses da classe burguesa."[4]

---

[2] J. P. Sartre, *Situations* II, p. 131, Gallimard, Paris, 1964.
[3] *Ibidem*, p. 137
[4] *Ibidem*, p. 151. 28

De simples parasita de uma classe parasitária, o intelectual passa a orientador das forças sociais renovadoras. A natureza política de sua atividade, encoberta até então por aquela homogeneidade do público nobre, torna-se evidente. A revolução se faz, a burguesia assume o controle do Estado e, assim, de uma hora para outra, o intelectual perde aquela função fundamental: resta-lhe o papel de servir à nova classe dirigente ou a ela se opor. Essa perda de função se reflete no interior de seu trabalho criador. A nova classe, por outro lado, não está à altura dos ideais da revolução. Destituída de qualquer idealismo, seus valores são a avareza e a eficácia. Marginalizado, o intelectual é, além do mais, responsável pelo novo regime que ele ajudou a instaurar. O Romantismo nasce como uma reação à mediocridade da vida burguesa, como uma fuga ao presente e o "refúgio num passado em que todos os seus valores se realizavam sem antagonismos ente idéia e realidade, pessoa e mundo, indivíduo e sociedade".[5] O artista romântico inicia, assim, a batalha contra tudo o que define a objetividade burguesa e a vida prática, terminando por afirmar que "o fluxo dos pensamentos e sentimentos é mais real que a realidade exterior".[6] Em contraposição à cautela e à mesquinhez burguesas, o romântico faz profissão de fé da audácia e do desprendimento, da vagabundagem, do sonho, de tudo o que se opõe à vida cinzenta do cotidiano. Em breve, estabelece-se o abismo entre o gênio e o homem vulgar, entre a arte e a realidade social. Mas, talvez como uma compensação a esse *déracinement* social, a essa solidão, os artistas se unem sob uma mesma bandeira, organizam-se em "movimento", editam antologias, realizam palestras, cursos, fazem propaganda de suas idéias. A experiência política deixou neles a sua marca, e a "politização" penetra no campo da arte, provocando inclusive a divisão do movimento em facções, em correntes, que polemizam entre si. O caráter coletivo e partidário dos movimentos estéticos modernos nasce aí.

Numa primeira fase, os românticos se voltam contra o regime burguês e defendem a Restauração, como é o caso de Victor Hugo. Mais tarde, começa a reação ao sentimentalismo romântico em favor de uma maior objetividade, donde surgiria a arte-pela-arte. Gauthier, Stendhal, Mérimée ainda recusam colaborar com a burguesia, mas já Flaubert e Lecomte de Lisle cultivam-lhe os interesses e se encerram em sua torre-de-marfim. O que se deu é que os protestos românticos não impediram a burguesia de continuar sua marcha, ampliando seu poder por toda a Europa, desenvolvendo a economia, as ciências, as técnicas. A imprensa, o livro, a fotografia, a ampliação do público ledor, são dados novos que acentuam o marginalismo do artista *maudit*. E, paralelamente ao crescimento industrial, prolifera o operariado, a nova classe revolucionária, com a qual o artista de então não tem possibilidade de diálogo. "Desta vez – diz Sartre – são as massas que querem o podei, e como as massas não têm cultura nem lazeres, toda pretensa revolução literária, voltada para o refinamento técnico, põe as obras de arte fora do alcance das massas e serve aos interesses do conservantismo social."[7]

A arte-pela-arte e uma reação ao romantismo. Repele o sentimentalismo, a *rêverie*, o delírio, o irracionalismo, o desleixo, as atitudes *pour épater le bourgeois*. A criação artística, para Flaubert, é um ato consciente e de total rigor estilístico. Como observa Lukács, a arte-pela-arte, sob certos aspectos, é a expressão direta de uma atitude burguesa e proletária, atenta inteiramente à realização eficiente da obra que tem entre as mãos.[8] Mas essa objetividade se restringe ao trabalho artístico exclusivamente e reflete,

---

[5] A. Hauser, *História Social da Arte e da Cultura,* V. 11, p. 195, *Jornal do Foro,* Lisboa, 1955.
[6] *Ibidem*, p. 205.
[7] J. P. Sartre, ob. cit., p. 166.
[8] Apud. A. Houser, ob. cit., p. 334.

em vez de uma integração social, um aprofundamento do abismo cavado pelo Romantismo entre o artista e o homem comum. O artista romântico ainda protesta socialmente e as atitudes *pour épater* são ainda uma forma de comunicação com o meio social. A arte-pela-arte é o reconhecimento da inutilidade desse protesto e a conformação com um marginalismo que agora se projeta para "fora da História" e se abisma na realização de uma obra cujo sentido fundamental para o autor está em *ser feita*. O marginalismo torna-se maldição, não se resolve mais no plano social. O artista desiste de mudar o mundo. Ele mesmo se aceita como sendo "uma monstruosidade, qualquer coisa fora da natureza", conforme afirma Flaubert, para quem "a arte é a única coisa verdadeira e boa da vida". Logo, "o homem não é nada e a obra, tudo".[9] Essa entrega total à arte determina o rigor do trabalho artístico. Mas, como a arte "é a única coisa verdadeira", essa entrega é uma fuga equivalente à fuga para o passado, dos românticos. Flaubert se abisma no presente, no fazer da arte, que é uma forma de consumir o real em busca de um real mais verdadeiro: a própria obra. "*La perfection dans l'inutile, bien entendu, c'est la beauté*."[10] O trabalho artístico torna-se um ritual destrutivo, voltado contra o próprio instrumento do escritor – a linguagem. *Je n'ai créé moa oeuvre que par elimination, et toute vérité acquise ne naissait que de la perde d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce a ses tenèbres dégagées, d'avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La Destruction fut ma Béatrice* – afirma Mallarmé. (Declaração a *Lefébrue*, 1867.)"[11]

O marginalismo, o "despatriamento" do artista no Romantismo levou-o, na arte-pela-arte, a fazer da arte sua "pátria", seu reino, enfim, "sua realidade". O rigor formal nasce da necessidade de dar concretude a essa realidade imaginária. O processo destrutivo de Mallarmé não é outra coisa senão a busca do cerne dessa realidade, que se vai revelando, no entanto, e inevitavelmente, impalpável. O trabalho vira rito e a arte, metafísica. Para vencer a contradição arte-sociedade, o artista "elimina" um dos pólos da contradição – a sociedade; a contradição reaparece noutros termos: entre o homem (a vida) e a arte; ele então "elimina" o homem, e a contradição, radicalizada se põe dentro de seu próprio trabalho, entre a arte e a fonte dela que, se não é mais o homem, é a natureza como sistema abstrato de leis: a obra seria, então, fruto da probabilidade, luta contra o acaso. Mas Mallarmé constata que "*un coup dé dés quand bien même lancé dans des circonstances éternelles jamais n'abollira le hasard*".[12] A contradição se afirma como dado insuperável da realidade e o problema vai se repor de novo por inteiro. Como diria Valéry, ao fim de *Le Cimetière Marin*, "*il faut tenter de vivre*".

Os futuristas e os dadaístas abandonam a herança metafísica de Mallarmé e voltam a disputar com a burguesia no plano social. Mas não se trata de uma volta pura e simples ao romantismo da primeira fase. Os dadaístas identificam a própria arte com a burguesia e a renegam, em nome da vida cotidiana, da vida moderna, do dinamismo urbano, das novas conquistas da técnica e da ciência, que destruíram a imagem conservadora do mundo. O abandono de toda a tradição impõe o recomeço da arte noutros termos. A poesia deve ser feita a partir da matéria verbal imediata, limpa de qualquer significado, como "os sons primordiais" do poema de Schwitters. A pintura, a escultura, recorrem aos elementos *ready made*, ao que se acha por acaso na rua, os

---

[9] J. P. Sartre, ob. cit. p. 170.
[10] J. P. Sartre, ob. cit. p. 170.
[11] *Apud*. Maurice Blanchot, "Ecce Libre" in *La Nouvelle Revue Française*, n.º 58, out. 1957.
[12] *Un Coup de Dés*, Stephane Mallarmé, Oeuvres Complètes, pp. 459 a 477, Biblioteque de la Pléiade, NRF, Paris, 1951.

detritos da vida prática. Mas, debaixo daquele aparente otimismo cosmopolita, daquela liberdade sem limites, está a desvairada necessidade de, mais que nunca, afirmar a arte como uma atividade desligada das questões sociais. Ela agora é tão livre que não tem compromisso nem consigo mesma ("ser dada é ser antidada"). O problema da liberdade – que no século XVIIII era um problema concreto da sociedade – se recoloca então em termos abstratos.[13] E, inevitavelmente, essa "entrega à vida", oposta à "entrega à arte" de Mallarmé e Flaubert, reconduz o artista ao mesmo ritual destrutivo daqueles e ao refúgio no seio de uma "super-realidade" subjetiva. Breton aspira a um êxtase semelhante ao dos místicos: "*Je trais à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que son le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de 'surrealité', si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d'une telle possession*".[14]

A liquidação da sociedade feudal, a transformação cada vez mais acelerada da realidade cotidiana, impõe ao homem a consciência da historicidade. No plano da cultura isso significa pôr em questão todos os valores humanos. As civilizações morrem, eis uma descoberta assustadora. Antes, os ideólogos da burguesia levantaram a palavra de ordem da transformação social como uma arma contra o feudalismo. Mas, se a história é uma transformação permanente, também a sociedade burguesa está sujeita a essa lei. (Joyce diz, em *Ulisses*, que "a história é um pesadelo de que luto para me libertar".) Schelling descobrira a dialética – a história – mas a escamoteara. Hegel dera um passo adiante, mas recuara. Marx olhou o problema de frente, reintegrou o pensamento na história: trata-se de transformar o mundo. Mas isso significa tomar o partido da classe operária. Se "a História é um pesadelo", o caminho "para fora da história", empreendido por Mallarmé, se fechou. Joyce, Eliot, Pound redescobrem Vico: a história caminha, mas caminha em círculo[15]:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained time past[16]

O *Finnegans Wake* pode ser lido a partir de qualquer de suas páginas: ele não tem começo nem fim. O livro termina com a mesma palavra com que começa e Joyce queria que o seu significado global estivesse contido em qualquer de suas páginas isoladas. Pound, em seus poemas, entrelaça fatos e vozes das épocas mais diversas. A noção de estrutura circular dessas obras é o reflexo de uma concepção da história que não evolui mas que, essencialmente, apenas se repete. Trata-se de uma tentativa de "salvar" o conceito imobilista da história vigente na Idade Média. E não é por acaso que toda a problemática filosófica e estética de Joyce vem da Escolástica, conforme o demonstra Umberto Eco.[17] Esse conceito de história coincide com o conceito que a

---

[13] Sobre o Dadaísmo e Kurt Schwitters ver meu artigo "A arte como não-fazer", *Revista Civilização Brasileira*, n.º 9-10, setembro/novem-ro, 1966.

[14] André Breton, "I Manifeste du Surréalisme" (1924), in *Les Manifestes du Surréalisme, Le Sagittaire*, Paris, 1955.

[15] Trata-se, na verdade, de um Vico "irracionalizado" pela interpretação do princípio do século XX, conforme observa Lukács (*El Assalto a la Razón*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1959).

[16] T. S. Eliot (*Four Quartets*, p. 7, Faber and Faber, London, 1952).

[17] Seria um erro não distinguir diferenças significativas entre Eliot, Joyce e Pound. Procuramos revelar-lhes a identidade fundamental de visão de mundo. Cumpre também assinalar que, mesmo Joyce, no curso de sua obra, não tem, durante todo o tempo, a mesma visão a-histórica,

burguesia – já agora tornada imperialista – procura desenvolver para justificar o capitalismo como o estágio final da evolução social, em contraposição às aspirações socialistas. Não se pretende com isso dizer que esses escritores estão “a serviço da burguesia” ou que conscientemente tentam justificar-lhe a dominação. Tampouco, tal observação implica a negação do valor de sua obra. Trata-se apenas de situá-la historicamente e pôr-lhe à mostra as implicações inevitáveis. Se a história caminha em círculo – como aquela roda de que fala Eliot no *Crime na Catedral* –, o seu dinamismo é aparente: trata-se de um distúrbio sem sentido em meio a um vasta imobilidade; o significado geral da existência estaria presente em cada objeto, em cada fato, e nenhuma verdade nova se acrescenta ao mundo com o passar “aparente” do tempo. Na linguagem humana – que nomeia os objetos e os fatos – estaria latente a verdade e bastaria explorá-la, como quem desce numa mina de ouro, para encontrar o veio da verdade e revelá-la. É o que Joyce procurou fazer no *Finnegans Wake*. Portanto, não é de admirar que, quando alguém lhe falava dos acontecimentos políticos, da guerra que se desencadeava sobre a Europa, ele respondesse: “Não me fale de política, só o estilo me interessa”.[18]

Num esboço muito esquemático, essa é a história da vanguarda. Procuramos demonstrar que os diferentes caminhos seguidos pela arte, a partir do século XVIII não foram escolhidos pelos intelectuais ao sabor de sua vontade, no exercício de uma total liberdade, nem foram apenas determinados pela dialética interna da obra de arte. Essa dialética existe e atua, como também o artista, no conjunto da cultura, opta pelos caminhos possíveis.[19] Mas, nessa opção, ele de fato responde a problemas fundamentais que a História coloca, concretamente, para a sociedade como um todo e, para os homens, individualmente. Noutras palavras: a problemática da arte é uma parte da problemática geral da História em cada época, em cada sociedade. As teorias estéticas, as “poéticas” repousam, em última análise, numa concepção da História, muito embora não sejam redutíveis a ela. A questão que agora se coloca é a seguinte: essas concepções de vanguarda artística correspondem a uma necessidade efetiva das sociedades subdesenvolvidas? as necessidades que, nessas sociedades, determinam a adoção das vanguardas européias são as mesmas que, na Europa, determinaram seu surgimento? o que é “vanguarda” num país desenvolvido será obrigatoriamente vanguarda num país subdesenvolvido?

Qualquer dessas questões – que, no fundamental, são apenas uma – só terá procedência se se responder afirmativamente a uma outra: existe, nos países subdesenvolvidos, um ângulo peculiar donde se vê a história? Isso nos parece certo. De qualquer modo, não pode prevalecer, num país sul-americano ou asiático, uma visão circular da História. Compreende-se que, no século XVIII, conceba-se a História como um movimento circular. Compreende-se que essa mesma noção renasça na mente dos

---

abstrata. *Ulysses*, conforme afirma S. L. Goldberg (Joyce, Ed. Civ. Brasileira, Rio, 1968), reflete uma tomada de consciência da condição histórica, da tentativa de exprimir o universal partindo do aqui e do agora (*hic et nunc*). É no *Finnegans Wake* que Joyce se entrega a realizar o que chama de "estética do sonho", onde "as formas se prolongam e multiplicam a si mesmas, onde as visões passam do trivial para o apocalítico, onde o cérebro usa as raízes das palavras para formar derivados que sejam capazes de nomear seus fantasmas, suas alegorias, suas alusões", segundo Richard Ellmann.

[18] Ibidem, p. 290.

[19] "Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem de modo arbitrário, em circunstâncias por eles escolhidas, e sim nas circunstâncias em que se encontram, determinadas pelos fatos e pela tradição" (Karl Marx, *I1 18 Brumaio di Luigi Buonoparti, in Scritti sull' Arte,* Editori Laterga, Bari, 1967).

intelectuais europeus imersos numa sociedade que se massifica e ameaça-lhe os valores espirituais. Mas os homens dum país subdesenvolvido têm ao alcance de sua vista os dois pólos da questão: estão imersos numa sociedade atrasada, pré-industrial, e vêem à distância as nações desenvolvidas, onde as condições de vida são outras. Nada os convencerá de que a história não caminha e que seu caminhar não muda nada. Eles são contraditoriamente miseráveis e otimistas. Não obstante, a arte de vanguarda européia, como as concepções irracionalistas, floresce em muitos países subdesenvolvidos. Como se explica isso?

Os países subdesenvolvidos têm muitas coisas em comum. Mas não são exatamente iguais. A resposta a essa pergunta, em escala internacional, exigiria o conhecimento minucioso da formação cultural e histórica de todos os países subdesenvolvidos – o que está demasiado acima de nosso conhecimento. Eis por que tentaremos a ela responder no âmbito de um país a respeito do qual sabemos algumas coisas: o Brasil.

Todos esses movimentos culturais que se registram na Europa a partir do século XVIII têm repercussão no Brasil. No século XIX inicialmente com bastante atraso e depois com um intervalo cada vez menor. Os países adiantados eram, como disse Marx, o espelho das colônias. O Brasil via, nos países europeus, o seu futuro, para onde ele caminhava. Para Domingos José Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto-Alegre – que estudavam em Paris – o Romantismo, antes de ser um movimento de oposição à burguesia, era o que de novo havia nas letras européias e significava um rompimento com os modelos clássicos, que ainda se mantinham intatos aqui. Por outro lado, estávamos há pouco mais de uma década da Independência, no período de gestação. da economia cafeeira, otimistas quanto às perspectivas novas da jovem Nação. Afirmar a autonomia do País, negar as “tradições” coloniais, mostrar-se capaz de escolher o seu rumo, em todos os campos de atividade, eram exigências inevitáveis do nacionalismo. E as idéias românticas – muito embora em essência desligadas de tais perspectivas otimistas – serviam, por seu conteúdo rebelde e libertário no sentido individual, àqueles propósitos.[20] Pode-se argumentar que, na maioria dos casos, a literatura da primeira fase romântica era o *pastiche* superficial dos europeus e que essa visão nacionalista não se exprimia concretamente através dela. E ainda, que os jovens da segunda geração romântica (Álvarez de Azevedo) partiram para temas e cenários de outras terras. Não obstante, o conteúdo ideológico do romantismo brasileiro vai prevalecer, gerando o Indianismo, movimento de grande importância na formação de uma literatura brasileira autônoma. É fato que essa imagem do índio firma-se numa abstração do *bon sauvage* dos utopistas do século XVIII. Os artificialismos de que está eivada a literatura indianista são evidentes. Mas todos esses defeitos, e limitações, inevitáveis na época e nas circunstâncias dadas, não nos impedem de reconhecer os aspectos positivos do Indianismo: a busca de uma temática própria para a literatura brasileira.

O Indianismo, embora todo ele elaborado dentro do espírito romântico, é um esforço para superar inclusive a influência romântica recentemente importada. E isso terá conseqüências, abrindo campo para outro movimento ainda mais cioso das prerrogativas nacionais – o Sertanismo – que condena “o quadro litorâneo e urbano como aquele em que a influência externa transparece, como um falso Brasil. Brasil

---

[20] Antônio Cândido, *Formação da Literatura Brasileira*, II vol. p. 15.

verdadeiro, Brasil original, Brasil puro seria o do interior, o do sertão, imune às influências externas, conservando em estado natural os traços tradicionais ".[21]

Tudo isso se processa num quadro social, econômico e político totalmente diverso do europeu. O país se transforma. A expansão da economia cafeeira promove, juntamente com outros fatores, o crescimento da vida urbana, o surgimento de uma classe de funcionários públicos, de empregados em serviços diversos, o desenvolvimento dos meios de transporte. O ensino médio e superior se amplia e agora uma boa parte dos estudantes e dos intelectuais advêm da classe média recente.[22] Ao mesmo tempo, o progresso econômico gera contradições: emperra-se devido à escassez da mão-de-obra, até aí preponderantemente escrava. O escravismo, do mesmo modo que a estrutura política e jurídica do País, aparece aos olhos das novas gerações como um empecilho ao desenvolvimento. Por outro lado, a importação de novas idéias se acelera. Tobias Barreto, em Recife, vulgariza a filosofia materialista. Noutros setores penetram o positivismo de Comte, o laicismo liberal de Gambetta, o negativismo religioso, o republicano, o economismo, o saint-simonismo, o industrialismo, o evolucionismo de Haeckel, o simbolismo de Baudelaire, o naturalismo de Zola.[23] O País mergulha num processo revolucionário – manifestado no jornalismo, na tribuna política, no teatro, no romance – que desaguará inevitavelmente na Abolição e na República. A poesia social de Castro Alves, de Varela e de uma infinidade de poetas menores espalhados pelo País, se se vale ainda de uma linguagem romântica, é uma poesia legitimamente brasileira e representa um avanço com respeito às tendências já mencionadas porque nela não apenas a temática é nacional como está inserida no processo ativo da sociedade, exprime as aspirações das forças mais progressistas do País.

A partir desse período até 1922, as tendências estéticas se sucederão num imbricamento cronológico difícil de definir sem violentar-se a realidade. O Realismo; o Parnasianismo, o Naturalismo, o Simbolismo, são praticamente simultâneos ou, pelo menos, se manifestam em intervalos reduzidos e seguem paralelos, confundindo-se e mesmo fundindo-se um no outro. Pouco ou nada tem o realismo brasileiro a ver com o realismo de Flaubert, não se registrando nele a evolução formal que conduziu, na Europa, à destruição da estrutura narrativa objetiva. Nem aqui, o Parnasianismo gera o Simbolismo, o que bem demonstra o caráter não-orgânico desses movimentos no Brasil. Eles são idéias novas, a expressão da modernidade que o País assimila, antropofagicamente, indiferente ao sentido essencial que têm como manifestação do processo cultural europeu.

O Naturalismo, com seu caráter cientificista, está totalmente deslocado da realidade brasileira, onde é um método de análise sem possibilidade de aplicação. Por isso mesmo, o que sobra dessa escola – obras como *O Mulato* e *O Coruja*, de Aluísio Azevedo – são muito mais romances de costumes, que retomam num nível mais realista e objetivo a experiência de Macedo, e vão adiante se integrar no romance urbano que se amplia e aprofunda com Machado de Assis e Lima Barreto. A outra ala do Naturalismo vai se ligar ao veio aberto pelo Sertanismo e desaguar em Euclides (*Os Sertões*) e no regionalismo de Simões Lopes Neto, Alcides Maia, Afonso Arinos e Monteiro Lobato.

O Simbolismo, por sua vez, é outra inserção inesperada no processo de formação da literatura brasileira, e que não surge como decorrência natural da evolução interna da

---

[21] Nelson Werneck Sodré, *História da Literatura Brasileira*, p. 233, Editora Civilização Brasileira S.A., Rio, 1964.
[22] *Ibidem*, p. 323.
[23] Pedro Calmon, *História da Sociedade Brasileira*, apud Nelson W. Sodré, ob. cit. p. 369.

poesia ou da prosa, mas como instrumento de afirmação de certos setores da intelectualidade. Seu aparecimento coincide com o início da era republicana, quando se dá a divisão das forças que se uniram para liquidar com o Império. Ele parece exprimir – no seu apelo ao misticismo e ao esteticismo, no seu manifesto desprezo pela realidade cotidiana – uma reação à objetividade e ao materialismo da burguesia que começa a impor seu caráter à sociedade brasileira. Mas, mesmo naqueles escritores em que o simbolismo alcança maior força expressiva – como Cruz e Souza, Alphonsus de Guimarães, Raul Pompéia – não tem ele nem o caráter existencial, que há em Rimbaud e Verlaine, nem a exigência de essencialidade que há em Mallarmé. No mais, o que dele se vulgariza é o aspecto extravagante, o exotismo requintado, que se transforma em dandismo e numa subliteratura de perfumaria que vai morrer às portas do Modernismo. Alguns elementos trazidos pelo Simbolismo foram incorporados pelos parnasianos, fundindo-se na linguagem de uma geração que ou desaparece com o Modernismo ou nele se integra, abandonando o requinte formalista e o vocabulário exótico.

O Modernismo não é o desaguadouro de todas essas correntes mas a explosão que as pulveriza. No entanto, os movimentos europeus que seriam os equivalentes do Modernismo brasileiro – o Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo – surgiram, como vimos, diretamente dos movimentos do fim do século XIX. A desarticulação sintática do Futurismo estava presente em *Un Coup de Dés* de Mallarmé, como o monólogo interior do *Ulisses* fora antecipado por Dujardin. O verso livre já estava nos poemas em prosa de Baudelaire, de Lautréamont e de Rimbaud antes de existir em Mallarmé. No Brasil, porém, como o Parnasianismo, o Simbolismo, o Naturalismo, não são apreendidos e trabalhados em sua problemática fundamental, não geram as mesmas conseqüências que geraram na Europa. Assim, o Modernismo surge como uma reação global a todas as tendências mais ou menos moribundas em que se dividia a atividade literária brasileira na época. Ele é uma negação de tudo o que se fez antes, um começar de novo, mas num nível de amadurecimento e consciência jamais alcançado antes. Mais uma vez as idéias vêm da Europa mas o "começar de novo" é também o sentido básico daqueles movimentos europeus. Não há fórmulas que adotar.

Hauser afirma que as mudanças qualitativas que se dão no âmbito da arte, são menos conseqüência de sua problemática estilística do que determinadas por fatos sociais mais profundos e mais complexos. Por exemplo, o surgimento de um público novo para a música, no século XVIII, permite deflagrar nela o processo transformador que de há muito se verificara na pintura. Pode-se aplicar esse conceito para o caso de comunidades sem tradição cultural, nas quais a superestrutura estética tem pouca densidade e conseqüentemente quase nenhuma autonomia. Resultará disso que a influência dos fatores sociais externos será sempre maior que nas comunidades onde a tradição cultural mais densa possibilita maior defesa às perturbações exteriores e mais coerência na evolução interna do processo artístico. Daí suceder, como no caso brasileiro, que as mudanças de tendências estéticas e culturais vão se tornando mais rápidas na medida mesmo em que o processo sócio-econômico ganha relevância e se acelera, determinando preponderantemente a duração e o sentido das tendências artísticas. Se, por um lado, essa preponderância do processo sócio-econômico sobre o cultural dificulta a consolidação da superestrutura cultural, por outro lado atua como corretor e selecionador, impedindo assim que uma superestrutura falsa – não surgida das necessidades reais da sociedade – se mantenha por muito tempo sobre ela.

Assim é que, cumpridos com a Abolição e a República os objetivos fundamentais do movimento de idéias que se deflagra a partir de 1860-70, entra-se num período de indeterminação que se reflete na presença simultânea de tendências culturais

e ideológicas díspares e indefinidas, que, ao mesmo tempo, se misturam e confundem. Mas, subterraneamente, no seio do processo econômico, opera-se uma transformação que se acelera durante a Primeira Guerra Mundial, quando se dá o primeiro surto industrial no País. Surge uma classe operária que, entusiasmada com a Revolução Soviética de 1917, começa a se organizar e em 1917 realiza sua primeira greve geral em São Paulo. Está evidenciado o processo de transformação social – dentro do qual se inserem a Semana da Arte Moderna, os levantes militares e a Coluna Prestes – que, acelerado pelo *crack* de 1929, conduzirá à Revolução de 30 e à abertura de uma nova fase no desenvolvimento brasileiro, de caráter mais industrial.

O Modernismo é, portanto, muito mais fruto dessa transformação material da sociedade do que conseqüência da evolução cultural autônoma. A rejeição, que manifesta, do passado cultural – especialmente do passado recente – é reflexo natural dessa mudança qualitativa na infra-estrutura social. Mas, do mesmo modo que essa mudança qualitativa não provoca uma ruptura na infra-estrutura, também a necessidade de reintegração com o passado se manifestará no seio do Modernismo, que termina por definir sua verdadeira natureza de movimento continuados do processo formativo da cultura brasileira. Os modernistas, como os indianistas, voltam aos "ancestrais" indígenas, ainda que noutros termos, e mais tarde o romance nordestino retoma o veio aberto pelo Sertanismo e continuado pelo Regionalismo, já agora dentro de uma visão crítica sociológica e até mesmo política. Como Alencar, Mário de Andrade quer também criar uma "língua brasileira", e como Alencar ele cria, na verdade, um estilo literário. Como Gonçalves Dias, os modernistas querem reintegrar, na cultura viva do País, a "cultura" primitiva dos indígenas.[24] A diferença fundamental é que, como já agora o País *existe muito mais* – possui alguma autonomia econômica em comparação com a do século XIX, classes mais definidas, pontos de referência críticos e perspectivas mais claras dos problemas sociais e culturais – o pensamento artístico pode se exercer com mais objetividade e profundidade – com mais audácia mesmo – apoiado numa realidade social bem mais palpável. Uma nova etapa se cumpre até 1945 quando, finda a guerra, o País se defronta com uma nova realidade no âmbito internacional (e nacional).

Do que foi exposto, parece-nos justo deduzir que: a) as concepções de vanguarda artística, pelo menos no período analisado, corresponderam a necessidades efetivas da sociedade brasileira mas não às mesmas necessidades que determinaram o seu surgimento nos países de origem; b) no Brasil, o significado ideológico essencial desses movimentos europeus foi, quase sempre, absorvido por outro, condizente com as aspirações atuais do País; c) o "nacionalismo" foi o sentido básico em que se transfundiram as diversas ideologias vanguardistas importadas.

O final da Segunda Guerra Mundial foi um acontecimento de importância fundamental para todos os povos e que repercutiu, como perspectiva nova, em todos os setores da atividade humana, inclusive no âmbito da arte. A hecatombe provocada pelo nazismo serviria de lição aos homens, favorecendo a paz e a democracia. A guerra servira, ao mesmo tempo, para tornar evidente a unidade do mundo, o destino comum

---

[24] Não pretendemos afirmar que Graciliano Ramos ou José Lins do Rego se inspiraram nos sertanistas ou regionalistas, nem que Oswald de Andrade bebeu em Gonçalves Dias. Pelo contrário, aqueles autores contemporâneos, a rigor, refutam os seus antecessores afins, e exatamente devido a essa afinidade, no âmbito da qual se erguem divergências fundamentais. Mas se faz, apesar disso e por isso, nesse retomar polêmico dos temas nacionais, a continuidade da literatura brasileira.

da civilização e, conseqüentemente, a responsabilidade de todos os povos no futuro da humanidade. Muito embora, nos altos círculos da política internacional, a guerra fria já tivesse sido deflagrada – o que só se tornaria evidente para o homem comum um pouco mais tarde –, o clima era de otimismo e renovação. No Brasil, o período da guerra permitira um novo impulso no desenvolvimento industrial, a acumulação forçada de capitais dada a restrição do consumo supérfluo dos ricos. Agora, com o restabelecimento na normalidade do comércio mundial, o consumo supérfluo se expande e grande parte do capital acumulado é esbanjado sem qualquer vantagem para a Nação. No campo da cultura – especialmente no setor das artes plásticas – se dá a rejeição de uma arte voltada para a temática nacional em favor das tendências internacionais.[25] Na literatura, e mais especialmente na poesia, esse fenômeno não tem, de início, a mesma intensidade, por motivos que devem ser buscados no próprio desenvolvimento dessas formas de expressão no Brasil e no exterior: nessa altura, a poesia brasileira atingira alto nível técnico e expressivo, incorporando organicamente as conquistas da língua poética moderna, de tal modo que a reabertura do intercâmbio cultural com o exterior não revelou às novas gerações nenhuma novidade radical capaz de levá-las a uma ruptura com os mestres da época: Drummond, Murilo Mendes, Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade. Pelo contrário, no essencial, a chamada "geração de 45" não fez mais que desenvolver, no plano formal, as tendências implícitas na poesia anterior.[26] Não obstante, a tendência geral de abertura para o mundo exterior, para a literatura européia e norte-americana, sobretudo, teve suas repercussões na produção literária: Eliot, Saint-John Perse e especialmente Rilke exerceram influência sobre a nova poesia. No romance, o regionalismo (Graciliano Ramos, José Lins do. Rêgo) foi posto de lado em favor de uma ficção mais intimista e com preocupações formais acentuadas, como se verificava na poesia e nas artes plásticas. A pesquisa formal e o abandono da temática nacional são duas constantes básicas dessa fase, em todos os campos.

É no âmbito das artes plásticas que o vanguardismo assume o papel preponderante. A pintura brasileira se, a partir de 1922, adotara a linguagem da pintura européia, usara-a para captar de forma moderna a temática nacional, sem levar em conta a problemática básica daquela pintura que, na Europa, do mesmo modo que a literatura, se encaminharia para formas de expressão cada vez mais abstratas. A pintura brasileira, conseqüentemente, não sofreu essa evolução, cujos resultados – o concretismo de Bill, o abstracionismo da Escola de Paris e, mais tarde, o informalismo dos norte-americanos e europeus – seriam adotados pelas gerações do pós-guerra. Contra essa onda formalista, esboçam-se algumas reações, que irão se consolidar mais tarde, no setor da poesia e especialmente do teatro.[27]

O formalismo da pintura – que se corporifica no movimento "arte concreta" – estimula nesse sentido as pesquisas da nova geração poética, que chegara ao esgotamento das proposições formais da geração de 45. O grupo *Noigandres*, de São Paulo, que se formara na leitura de Pound e dos autores que estão na formação desse poeta (Tristan Corbière, Jules Laforgue, etc.) e nas obras de Joyce, junta-se a outros

---

[25] Ver meu artigo "Porque parou a arte brasileira", *Revista Civilização Brasileira*, n.º 1, março, 1965.

[26] Ver "Situação da Poesia Brasileira", in *Cultura Posta em Questão*, Ferreira Gullar, Editora Civilização Brasileira S.A., Rio, 1965.

[27] Ver "Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém", de Oduvaldo Vianna Filho, e "Elogio fúnebre do teatro brasileiro visto da perspectiva do Arena", de Augusto Boal, in Teatro e Realidade Brasileira, Caderno Especial n.º 2 da *Revista Civilização Brasileira*, Rio, 1965.

poetas que vinham de pesquisas ligadas à tradição brasileira do Modernismo, e se deflagra o movimento concretista na poesia. Esse movimento – cuja idéia básica é a rejeição do discurso e a conseqüente valorização gráfica do poema – põe na ordem do dia, no Brasil, as experiências poéticas antidiscursivas que se iniciaram com *Un Coup de Dés de Mallarmé* no fim do século XIX e prosseguiram com os *caligrammes* de Apollinaire, as "palavras em liberdade", dos futuristas, a "sonata de sons primordiais", de Schwitters, no início do século XX até se reencontrarem com as "constelações" verbais do poeta Eugen Gomringer que se ligara aos pintores concretistas da Escola de Ulm. Ao estabelecer sua linhagem histórica, os concretistas paulistas não descartam inteiramente os poetas brasileiros modernos – abrem exceção para Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Drummond e João Cabral de Mello Neto – mas valorizam neles apenas o aspecto formal e naquilo em que anunciam a desagregação da sintaxe discursiva. Ao contrário de todas as tendências anteriores manifestadas na arte e na literatura brasileira, desde o Romantismo, o Concretismo surge com uma problemática puramente formal e se mantém desligado de qualquer temática nacional.[28]

Mas vários aspectos também distinguem o concretismo de outros movimentos estéticos verificados no Brasil. Um deles é que não se trata da importação de formas elaboradas no exterior mas, antes, da importação de idéias, de teses e teorias, capazes de justificar formas elaboradas aqui. O concretismo é, como já procuramos demonstrar anteriormente,[29] a tentativa de responder ao impasse criado pelo desenvolvimento do formalismo que se manifesta na poesia brasileira – em Drummond, em João Cabral – a partir de 1945. Esse impasse não está desligado das condições políticas nacionais e internacionais, uma vez que o nascimento da "guerra fria" – a tensão nas relações USA x URSS – deflagra o acirramento da luta ideológica no Brasil e a repressão anticomunista com a cassação de mandatos dos deputados comunistas e a ilegalização do PC (1947). Aquela época, com o stalinismo em pleno vigor na URSS, o Brasil recém-saído de um longo período ditatorial, a propaganda ideológica a dividir o mundo em "mundo livre" e "países da cortina de ferro", o caminho da arte pura – como uma espécie de terreno neutro, que dispensava a opção comunismo x capitalismo – era uma imposição bastante considerável. Natural, portanto, que a poesia brasileira acolhesse aquelas tendências européias surgidas de um processo de afastamento da realidade social e da necessidade de construir, acima dessa realidade, um mundo de valores autônomos. Mas o reencontro com Mallarmé, Valéry, Eliot, Pound, não poderia conduzir senão à fragmentação cada vez mais acentuada da linguagem poética, uma vez que essa era a "proposição nova" implícita em suas obras. Repelindo qualquer consideração social e política, descartando qualquer interpretação da realidade brasileira, o concretismo estava naturalmente preso à dialética do formalismo. Da eliminação do discurso – conseqüentemente do "conteúdo" – à redução do poema a mero signo visual, foi um passo. O estiolamento de sua expressão é o preço que a poesia concreta pagou por se querer furtar ao destino dos movimentos anteriores: integrar-se na realidade (brasileira) e, transformar-se.

Uma crítica formalista – quer impressionista, estatística ou cibernética – seria incapaz de apreender com justeza o significado da literatura brasileira (a literatura de uma ex colônia e de um país subdesenvolvido), especialmente naquele período inicial

---

[28] O concretismo poético não conseguiu manter por muito tempo essa atitude de alheamento à realidade brasileira. Em 1962, Décio Pignatari fala no "pulo conteudístico-semântico-participante" da poesia concreta (*Revista Invenção*, n.º 1, 1.º trimestre, 1962), o que era a negação dos princípios básicos da poesia concreta.
[29] Ferreira Gullar, ob. cit.

de sua formação. A essa crítica não restaria senão retirar com pinças, do seio daquela ampla mediocridade, um ou outro poema de Castro Alves, Álvares de Azevedo; e algumas páginas de Machado de Assis e Aluísio de Azevedo. Escapar-lhe-á certamente o fato de que o Indianismo, com todas as limitações que teve, não foi cópia de qualquer movimento europeu mas uma tentativa de criar a literatura brasileira, de lançar-lhe as bases. O Sertanismo, com sua estreita visão da problemática estética, é outro passo nesse sentido, e nele estão as raízes do Regionalismo, do romance nordestino e mesmo da ficção de João Guimarães Rosa. Escapará, a uma crítica puramente "estética", o fato de que aqueles escritores, sob condições extremamente adversas, estavam construindo a literatura brasileira. É impossível julgá-los do ponto de vista dos movimentos estéticos europeus em que se abeberaram. Tomando-os em bruto, sem ir ao fundo de seus propósitos fundamentais – mesmo porque tais propósitos não tinham cabimento na realidade brasileira – os brasileiros os devoraram, assimilaram deles o que era útil na época e expeliram o resto. Seria difícil entender tal processo, certamente, considerando apenas o nível da consciência crítica daqueles escritores: só é possível entendê-lo como resultado do processo geral da formação da sociedade brasileira. E, em que pese a baixa qualidade da maioria da literatura desse período, os equívocos evidentes, os desperdícios de tempo e energia, os tumultos e descaminhos, pode-se verificar, hoje, que um núcleo contínuo veio se estabelecendo – contraditório em si também – e que esse é o ponto de referência para a definição de uma cultura brasileira. Não se trata, evidentemente, de uma cultura brasileira. Não se trata, evidentemente, de uma cultura própria, especificamente nacional, mas *cultura brasileira* no sentido de aglutinação dinâmica de elementos reelaborados que, através das décadas, se mantêm ligados e ativos numa interação capaz de responder ao presente e ajudar na sua formulação.

A atitude da elite intelectual de um país como o Brasil, no século XIX, só poderia ser, com respeito à Europa, de abertura total às novidades. Havia um desnível enorme entre essas duas realidades mas se deve levar em conta que, estando a nossa em formação – e dentro do processo geral de formação da civilização mundial, o que, no plano político-econômico, Lênin definiria como "imperialismo" –, aqui os estágios se queimavam, contribuindo para isso não só as novas relações de produção no âmbito internacional, como as concepções novas que a intelectualidade européia elaborava. Por outro lado, o desenvolvimento da sociedade brasileira – e a intensificação do intercâmbio – possibilitavam uma importação cada vez maior de idéias, numa corrida contra o tempo, de modo que, a partir de 1860, as concepções mais contraditórias, e de épocas diversas, encontram no Brasil uma atualidade simultânea, que terá tido conseqüências importantes em nossa formação cultural. Tudo isso leva a crer que o Brasil se tornou, particularmente nesse período, uma espécie de cadinho em que concepções diversas e mesmo antagônicas se chocaram e fundiram, sob a pressão de exigências econômicas, políticas e culturais novas. Tais fenômenos – que estão a exigir um estudo aprofundado – definem algumas características próprias de nossa formação cultural.

A diferença entre a realidade européia em pleno desenvolvimento capitalista, e a realidade brasileira, em formação, e um dado importante para que se entendam as mudanças que se vão verificando entre essas duas realidades, na medida em que ambas se transformam ao mesmo tempo e em estágios diferentes. Deve-se levar em conta também o fato de que a própria transformação do mundo, operada pela civilização européia em seu desenvolvimento, cria para a sociedade brasileira condições diversas das que, nesse estágio, encontraram os países europeus, determinando assim que o processo de desenvolvimento brasileiro tenha características próprias, mesmo

cumprindo estágios equivalentes do processo. econômico. A história não se repete e os países subdesenvolvidos não repetirão, nem no plano econômico nem político nem cultural, a história dos países hoje desenvolvidos.

De fato, a literatura e a arte européias parecem chegar a um ponto crítico com o Simbolismo. Com Mallarmé as idéias estéticas, o processo criativo, atingem um nível de rarefação jamais visto. A arte se volta sobre si mesma e inicia um processo de autodevoração que se prolongará, no âmbito de certas tendências chamadas de *avant-garde*, até hoje. O desenvolvimento das tendências vanguardistas mais exacerbadas coincide com o período da Primeira Guerra Mundial e a conseqüente suspensão das comunicações normais entre o Brasil e a Europa. Quando, a partir de 1919, as relações se normalizam, o processo de autonomia da sociedade brasileira se adiantou bastante, se não no plano cultural ao menos no plano econômico, e o movimento de 22 é expressão dessa confiança de setores das classes dominantes e da intelectualidade na possibilidade de ó País abrir seu próprio caminho.

Os modernistas não ignoravam as várias manifestações vanguardistas ocorridas na segunda década do século,[30] mas o negativismo fundamental dessas correntes não servia aos objetivos do movimento brasileiro. Deles, o modernismo aceitou principalmente, mas com outro sentido, o irracionalismo como valorização das faculdades primitivas do homem – aqui imediatamente transferido para outro lado: a valorização do "primitivismo" nacional, da cultura indígena (lendas e mitos) e da selva, como repositório presente, daquela cultura. Deu-se uma "barbarização" da sofisticação européia.

Esse novo mergulho na realidade nacional, que se inicia com o modernismo, dura até 1945, quando se abre novo período de internacionalização. O concretismo poético, surgido em fins de 1956, é o redespontar das tendências internacionais vanguardistas, mas com um caráter que não havia no concretismo plástico: a poesia concreta brasileira pretende ser um passo adiante na própria vanguarda internacional, o desenvolvimento das experiências de Pound e Joyce. Essa pretensão indica, em que pese o considerável grau de ingenuidade que a informa, o nível de desenvolvimento da poesia brasileira que, em termos gerais, já podia se ombrear com a melhor poesia da época. Indica também a maior densidade da estrutura social, maior autonomia – em termos de dinâmica própria – da superestrutura, isto é, do processo político e cultural. Não obstante, o concretismo reflete, da parte de seus teóricos e promotores, a ignorância de um fato básico: que não há uma equivalência cultural perfeita entre os países desenvolvidos e subdesenvolvidos, uma vez que o processo de formação e desenvolvimento desses países não é idêntico e que suas problemáticas respectivas diferem, não obstante uma série de fatores gerais comuns que definem a atualidade internacional. Essa identidade que pode ser vista como a soma de problemas comuns, é quase sempre a expressão de antagonismos no plano econômico e ideológico. Se é certo que esses antagonismos não se transferem para o plano da literatura e da arte, é certo também que a arte e a literatura – esta mais que aquela – guardam peculiaridades nacionais que estão em sua origem. Nos países subdesenvolvidos, essas exigências nacionais são particularmente atuantes. Razão por que não tem sentido pretender levar às últimas conseqüências o formalismo vanguardista europeu, uma vez que se trata de uma problemática alheia à nossa realidade, decorrente de uma visão histórica insubsistente num país como o nosso e que, mesmo nos países capitalistas desenvolvidos, pertence ao passado.

---

[30] Ver Raul Boop, *Movimentos Modernistas no Brasil*, Livraria São José, Rio, 1966.

O concretismo foi assim uma resposta inadequada ao problema que se punha. Mas essa resposta não é gratuita nem casual: ela está fundada numa visão dos problemas estéticos, originária preponderantemente do campo das artes plásticas, e cujas fontes estão no ideário da arte-pela-arte do fim do século XIX. Essa visão formalista da arte levou os concretistas a subestimarem alguns aspectos fundamentais da obra dos autores que tomaram como seus precursores, acentuando-lhe o formalismo e simplificando-lhe a problemática cultural e formal. Basta dizer que o processo de construção ideogrâmica de Pound – que consiste na justaposição de blocos discursivos – transforma-se, na teoria concretista, que renega o discurso, na justaposição de palavras, o que conduz o poema a um nível de quase total abstração, à radical eliminação de qualquer conteúdo, que não a difusa interação significativa das palavras isoladas. Do mesmo modo, as aglutinações vocabulares de Joyce, que ocorrem dentro de um processo discursivo-narrativo complexo – proveniente de uma concepção geral da obra e de intenções conteudísticas – são reduzidas pelos concretistas a mero jogo formal, sem qualquer outro propósito que não seja a elaboração de uma linguagem “verbivocovisual”, para comunicação “mais rápida”. Ora, ao contrário de buscar essa rapidez, o objetivo de Joyce é, na verdade, elaborar textos praticamente inesgotáveis, exigindo leituras e releituras, conforme o demonstra Umberto Eco.[31] Por outro lado, os concretistas, presos à simplificação formalista, deixam de ver que tanto o *Ulisses* como o *Finnegans Wake* são obras profundamente ligadas à história, à cultura e mesmo ao folclore da Irlanda, pátria de James Joyce.[32] Dentro da teoria concretista – que renega o conteúdo, o discurso, a subjetividade, o folclore, a temática nacional –, a obra de Joyce seria simplesmente inviável.

É certo, no entanto, que a visão concretista não é mera contrafação da literatura vanguardista. A concepção filosófica subjacente à obra de Joyce e de Pound está em perfeito acordo com o esteticismo: filosofia e estética ali se enlaçam e se completam. O conceito de que o fluxo da História descreve círculos sucessivos, num perpétuo recomeçar que anula o progresso e qualquer possibilidade de um homem novo, de uma nova humanidade – portanto, contrário ao conceito fundamental da perspectiva marxista – harmoniza-se perfeitamente com a concepção literária de Joyce e com a construção de Pound, cuja montagem de textos de épocas diversas – com o que obtém poderosa comunicação poética – nos lembra a todo momento que, no essencial, o mundo não muda.

---

[31] U. Eco, “*De la Somme a Finnegans Wake*", in ob. cit.

[32] 31 Ibidem.

II

O CARÁTER das vanguardas artísticas define-se melhor dentro do conceito geral de "obra aberta", que Umberto Eco procurou fundamentar num ensaio famoso.[33] Enquanto a noção de "vanguarda" é imprecisa e arbitrária – já que a própria definição do que é "mais avançado" é polêmica – o conceito de "obra aberta" busca precisar uma característica geral da arte moderna, que tanto abrange Joyce quanto Kafka, Pound quanto Éluard, Webern quanto Stravinsky, Matisse quanto Max Bill ou Wols. Munido de tal conceito, pode-se distinguir entre a arte do passado e do presente como, no seio desta, sem discriminações estapafúrdias, entre o formalismo e o realismo.

Partindo de que "a obra de arte é uma *mensagem* fundamentalmente *ambígua*, uma pluralidade de significados que coexistem num só significante", Eco constata que "essa ambigüidade se torna hoje um *fim* explícito da obra, um valor a realizar de preferência a qualquer outro – e, por vezes, como na obra de Joyce, até seus limites extremos".

Toda obra de arte é "aberta", uma vez que o que ela exprime não se reduz a um conceito lógico, unívoco: ela é o resultado de uma organização especial de elementos expressivos, de tal modo que qualquer mudança na relação desses elementos muda-lhe o sentido. Essa solidariedade, na obra, de significados e significantes, determina sua irredutibilidade a formulação conceituai. Na obra moderna, a pluralidade de significados não só é maior como resulta da intenção deliberada do autor que, para atingir seus objetivos, altera a estrutura dos gêneros e das linguagens.

O *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, é um exemplo de obra aberta, muito embora o soneto de Baudelaire *Correspondences*, sem o mesmo grau de inovação formal, também o seja. *Os Cantos* de Pound, são outro exemplo, não obstante estejam longe, do ponto de vista da "abertura", do inconcluso *Le Livre* de Mallarmé, cujas páginas deviam-se prestar a grupamentos regulados por um sistema de permuta, no interior dos quais o jogo de folhas móveis permitiriam todas as combinações possíveis.

Eco nos fala de composições musicais de Stockhausen e Berio, nas quais o executante dispõe livremente da estrutura e/ou do valor das notas. O *Klavierstück XI*, de Stockhausen, propõe, sobre uma mesma folha, uma série de estruturas musicais entre as quais o executante deverá escolher livremente a estrutura inicial, estabelecendo depois a sucessão das outras. "A liberdade age aqui sobre o encadeamento 'narrativo' do trecho, realiza uma verdadeira 'montagem' de frases musicais." Trata-se, nesses casos, de obras em que a "abertura" é menos metafórica e mais concreta. "São (para falar de modo grosseiro) obras inacabadas que o autor confia ao intérprete, um pouco como quebra-cabeças, como se se desinteressasse de sua sorte" – observa Eco.

Mas o valor de uma obra de arte não pode ser medido pelo maior ou menor grau de abertura que apresenta. Como indicam alguns casos, a tendência à ambigüidade de sentido, à pluralidade de significados, pode conduzir à pura e simples desagregação das estruturas e à incomunicabilidade. "Para realizar a ambigüidade como valor – escreve Eco – os artistas contemporâneos têm freqüentemente recorrido ao informal, à desordem, ao acaso, à indeterminação dos resultados. Somos assim tentados a

[33] Umberto Eco, ob. cit

estabelecer uma dialética entre *forma* e *abertura*, que determinaria em quais limites uma obra pode acentuar sua ambigüidade e depender da intervenção do espectador, sem, no entanto, perder sua qualidade de *obra*."

Se é fato que o grau de abertura não pode determinar o valor da obra, tampouco se pode ignorar que a plurivocidade que a obra pretende não está desligada desse grau de abertura: não se pode apreciar uma composição atonal sem levar em consideração o fato de que ela busca realizar um tipo de abertura com respeito às relações fechadas da gramática tonal: e ela não é válida se não consegue esse objetivo.

"Este valor, esta espécie de abertura em segundo grau a que aspira a arte contemporânea – escreve Eco – poderia se definir em termos de significação, como o acréscimo e multiplicação de sentidos possíveis da mensagem. Mas essa palavra mesma se presta a equívoco: há quem recuse falar de *significação* a propósito de um quadro não-figurativo ou de uma constelação de sons. Preferimos, então, definir a nova abertura como um acréscimo de informação." A partir daí, Eco passa a examinar as possibilidades de utilizar a *teoria da informação* no exame das obras "abertas".

A teoria da informação se funda num conceito tomado, de empréstimo à termodinâmica, o conceito de *entropia*, que exprime a tendência da natureza para uma *desordem elementar*. Assim é que, se eu transformo uma quantidade X de trabalho em calor, não conseguirei a mesma quantidade de trabalho ao transformar de novo esse calor em trabalho. Dá-se uma degradação, um consumo de energia, que indicaria a tendência da natureza para determinado estado e essa degradação da energia anunciaria a "morte térmica" do universo. No entanto, a tendência geral ao aumento de entropia (de desordem) no curso dos processos físicos, não exclui a possibilidade de processos físicos no desenvolvimento dos quais se produza uma organização, como no caso dos processos orgânicos, e aí então o grau de entropia é decrescente. Medir a quantidade de informação implica medir a ordem ou a desordem contida numa mensagem. Assim é que, para Norbert Wiener, a quantidade de informação contida numa mensagem e determinada por seu grau de organização: a informação é a medida de uma ordem, enquanto a medida da desordem, a entropia, é o contrário da informação.

Para a teoria da informação, uma mensagem é um sistema organizado, regido por leis fixas de probabilidade, mas no qual pode-se introduzir, sob forma de perturbação vinda de fora do sistema (ruídos) uma percentagem de desordem, que aumentaria o grau de entropia. Para reduzir ao mínimo essa possibilidade de perturbação da mensagem (no caso de mensagem verbal transmitida por telégrafo) seria necessário envolvê-la de reiterações de ordem convencional, uma superabundância de probabilidades bem determinadas, isto é, de *redundâncias*. (Ex.: se a mensagem a transmitir é "eu te amo", os ruídos e interferências poderiam levar o receptor a entender "não te amo'; essa possibilidade seria menor se eu acrescentasse à mensagem uma reiteração: "eu te amo, meu amor".)

Do mesmo modo, o uso dos pronomes, das partículas, das reflexões são outros tantos elementos – "redundantes" que ajudariam a manter a ordem do sistema e conseqüentemente a diminuir-lhe o grau de entropia. Sucede, porém – observa Eco – que a ordem que regula a inteligibilidade da mensagem determina igualmente seu caráter previsível, ou seja, sua banalidade. Quanto mais uma mensagem é ordenada e compreensível, mais ela é previsível, como as mensagens de parabéns ou de condolências, que nada nos informam de novo. Donde se conclui que a inteligibilidade, a significação da mensagem está na razão direta da organização, da ordem, e na razão inversa da entropia, da desordem. Não se pode entretanto, afirmar que o aumento de

significação implique aumento de informação. A experiência demonstra, ao contrário, não haver equivalência entre significação e informação, como o supunha Wiener.

O próprio Wiener reconhece que "um elemento de informação, para contribuir à informação geral da comunidade, deve dizer alguma coisa de substancialmente diferente do patrimônio de informação, cujo mérito é ter imposto certas maneiras inusitadas de dizer ou de fazer. Percebe-se, também, que "a comunicação cotidiana está cheia de expressões que se opõem aos hábitos gramaticais ou sintáticos e que precisamente por essa razão comunica alguma coisa de novo, na medida mesmo em que burlam as leis dentro das quais a significação é geralmente transmitida" – conforme diz Eco e acrescenta: "Uma vez entendida a língua como sistema de *probabilidades*, certos elementos de *desordem* aumentam a informação da mensagem emitida". A arte é, por excelência, o campo em que esses fenômenos se dão.

De fato, se se compara o processo verbal usado por um poeta para exprimir determinada experiência e o relato de experiência semelhante feita por uma pessoa comum, observa-se que o poeta subverte os termos normais da linguagem, através da utilização de imagens, metáforas, aliterações, elipses, inversões sintáticas, etc., que, se obscurecem a significação, intensificam-lhe a expressão. Há uma perda de clareza, de "ordem", que beneficia a mensagem tornando-a imprevisível, original e, conseqüentemente, mais atuante sobre o leitor. Deve-se deduzir, daí, que, quanto mais desordenada a mensagem, mais comunicativa? Será que, na linguagem da arte. deve-se adotar a inversão total do conceito de Wiener e dizer: a comunicação está na razão direta da entropia?

Eco nos conduz, nesta altura, à teoria da informação, segundo Shannon e Weaver, para os quais, em termos puramente estatísticos, a informação, não sendo mais que a me dida de uma possibilidade, não tem nada a ver com o conteúdo verdadeiro ou falso da mensagem. "Na teoria matemática da informação – afirma Weaver – o que nos interessa não é a significação das mensagens individuais e sim a natureza estatística global da fonte de informação." Nesta teoria, os termos de informação e incerteza estão estreitamente ligados, e essa *incerteza desejável* nasce da liberdade de escolha do autor da mensagem. Mas a incerteza que convém à informação não é aquela decorrente de perturbações incontroladas (ruídos de fundo, interferências) que indicariam a pura e simples existência do caos: ela é a incerteza de uma situação "aberta" porque tal é a sua organização fortuitamente desorganizada. Assim, a "informação" tem, no plano estatístico, um sentido bem mais amplo que no plano da comunicação. Neste, a informação se dá quando: 1) no seio da desordem original, talho e construo uma ordem como sistema de probabilidade; 2) no seio desse sistema, e sem voltar atrás- (antes dele), introduzo elementos de desordem que estabelecem uma tensão dialética com a ordem que lhe serve de fundo.

Assim, não se pode falar de entropia no caso da "desordem" estabelecida pela expressão poética no seio do sistema lingüístico. Trata-se, na verdade, de uma nova e inesperada ordem que se impõe no seio da ordem geral do sistema verbal e que conflitua com ela. Desse caráter conflitual, dialético, imprevisível, a linguagem poética retira sua força, o que nos leva a afirmar que a subversão operada pelo poeta necessita da existência da ordem geral – da linguagem como sistema – para acontecer, e este fato determina os limites de "abertura" da obra. Noutras palavras: a tentativa de incorporar à linguagem artística todas as possibilidades estatísticas da informação conduz ao caos – à entropia total – o que significa a anulação de qualquer interação dialética interna à obra e externa, com relação ao conjunto da linguagem existente; do mesmo modo, a organização em sistema de uma nova ordem verbal leva a resultado idêntico, com a

eliminação da imprevisibilidade, o aumento de fatores redundantes e a conseqüente redução do grau de informação. No primeiro caso, estão os poemas “automáticos” dos surrealistas e os quadros tachistas; no segundo, os poemas concretistas.

Mas não, se pode reduzir a questões puramente formais a problemática da comunicação e da “abertura”. Eco nos mostra como a informação pode ser maior ou menor dependendo da fonte que a emite. Assim, uma mensagem de Natal, se vem da Austrália, onde não conheço ninguém, possui maior grau de informação (de improbabilidade) do que se vem do Maranhão, onde residem meus pais. Essa influência da fonte na mensagem pressupõe a influência também do receptor da mensagem, pois se, em vez de ter meus pais no Maranhão, eu os tivesse na Austrália, a questão se invertia: a mensagem mais previsível seria a vinda da Austrália e a menos provável, portanto mais poderosa, a do Maranhão. Resta, ainda, acentuar que, com respeito ao receptor, outros fatores incidem sobre a eficácia da mensagem, fatores esses relacionados com sua personalidade, sua cultura, seu grau de conhecimento de dados que podem estar relacionados com a mensagem que recebe. Tal constatação obriga-nos a considerar o problema da comunicação, não como um acontecimento meramente físico, sensorial, (como pretendem os gestaltianos) mas como um fato histórico, isto é, inserto no processo social da cultura e só possível nele. Noutras palavras, o fenômeno da “abertura”, na arte moderna, deve ser examinado também em função. da problemática geral da sociedade e da cultura que não apenas o determina como o limita e o ultrapassa.

É o próprio Eco que, referindo-se à arte clássica, afirma: “Tudo isso não era fruto do acaso: as exigências formais e psicológicas da arte eram o reflexo das exigências religiosas, políticas e culturais de uma sociedade fundada sobre a ordem hierárquica, sobre a noção absoluta da autoridade, sobre a presunção de uma verdade imutável e unívoca, de que a organização social refletia a necessidade e que as diversas formas de arte celebravam e reproduziam em seu nível”.

As experiências artísticas modernas resultam precisamente da mudança da situação social e conseqüentemente dos valores culturais em todos os campos, da religião à ciência, da moral à tecnologia. A redescoberta da natureza através da arte e da ciência que passou não apenas a auscultá-la mas também a agir sobre ela, a transformá-la; o desenvolvimento das técnicas e do conhecimento objetivo sistematizado, entre outros fatores, conduziu o homem a rejeitar as concepções que tinha do mundo e da vida. Simultaneamente a toda essa transformação, o homem buscou uma nova forma de pensar e apreender conceitualmente a realidade que agora se mostrava extremamente complexa, dinâmica, rebelde às categorias tradicionais do pensamento. Dessa tentativa de reorganizar os dados da realidade participam todos os modos de conhecimento humano, inclusive a arte, naturalmente.

O rompimento com as formas tradicionais da poética (“programa operatório que o artista se propõe a cada momento; obra a fazer, tal qual o artista, explicita ou implicitamente, a concebe” – U.E. ob cit., p. 10) reflete a necessidade de apreender os aspectos novos da realidade que se revela e se transforma. Tentativa de apreensão direta, ao nível mais imediato da experiência, que define o trabalho da arte. Ao mesmo tempo, noutro nível, a filosofia e a ciência buscavam o método capaz de orientar o homem em meio a essa realidade em processo. Surgem, com Schelling, os primeiros

dados de um pensamento dialético que vai se aprofundar em Hegel e se formular concretamente em Karl Marx.[34]

Dentro dessa perspectiva, a "obra aberta" se mostra como conseqüência inevitável da própria evolução social no plano da arte. Não obstante, o que importa aqui é examinar as condições implícitas nela enquanto fato cultural, a fim de que se possa apreender sua verdadeira realidade e extrair daí as conclusões necessárias ao entendimento das relações entre vanguarda e subdesenvolvimento. O primeiro aspecto a observar é a afinidade existente entre o processo de "abertura" do pensamento filosófico e o fenômeno idêntico verificado no plano da arte. Não se trata de apenas constatar, como faz Eco, as relações atuais do processo do conhecimento na física quântica com o da criação artística, por exemplo, e sim descobrir os vínculos profundos que ligam as expressões artísticas modernas ao conjunto do processo cultural.

A filosofia de Hegel é a primeira tomada de consciência profunda da existência humana como história e conseqüentemente o início de um pensar filosófico aberto às contradições da realidade. "Ela acabou para sempre com o caráter definido de todos os resultados do pensamento e da ação do homem. Em Hegel, a verdade que a filosofia procurava conhecer já não era uma coleção de teses dogmáticas fixas que, uma vez descobertas, bastaria guardar de memória; agora, a verdade residia no processo do conhecimento, através de longo desenvolvimento histórico da ciência, que sobe, dos degraus inferiores até os mais elevados do conhecimento, sem, porém, alcançar jamais, com o descobrimento de uma pretensa verdade absoluta, um nível em que já não se possa continuar avançando, em que nada mais reste senão cruzar os braços e contemplar a verdade absoluta conquistada. E isso não se passava apenas no terreno da filosofia, mas nos demais ramos do conhecimento e no domínio da atividade prática."[35] O mesmo Engels observa que essa filosofia dialética põe fim a todas as idéias de uma verdade absoluta da mesma forma que, através da grande indústria, da livre concorrência e do mercado mundial, a burguesia liquida, na prática, com todas as instituições estáveis, consagradas por uma venerável antigüidade. O caráter revolucionário da filosofia de Hegel – diz Engels – é "a única coisa absoluta que ela deixa de pé". Não obstante, dadas as próprias condições históricas em que atuava, Hegel não se libertara de uma visão conservadora da filosofia enquanto sistema e não compreendera que, com sua própria obra, uma velha concepção chegava ao fim, uma vez que não pode um filósofo isolado realizar aquilo que somente a humanidade em seu conjunto poderá realizar. Eis por que, para encontrar a verdade absoluta que corrói seu sistema, supõe que "a História chega ao seu ponto final no momento em que a humanidade toma consciência dessa mesma idéia absoluta e proclama que essa consciência se adquire através da filosofia hegeliana".[36]

Assim, o sistema de Hegel impede o desenvolvimento de seu método dialético e a dialética se torna o autodesenvolvimento de um conceito absoluto que existe desde sempre e que é a verdadeira alma viva de todo o mundo existente. O desenvolvimento dialético, que se revela na natureza e na História, e que é o encadeamento causal do processo que vai do inferior ao superior, não seria mais que um decalque do automovimento do conceito, o qual se desenvolve desde a eternidade mas – como diz Engels, – sem se saber onde e independentemente de todo cérebro humano pensante.

---

[34] G. Lukács, ob. cit.
[35] F. Engels, "Ludwig Feuerbach e o fim da Filosofia Clássica Alemã", in Marx e Engels – Obras Escolhidas, 3.º vol. Editorial Vitória, Rio, 1963.
[36] Ob. cit., p. 124.

Em lugar de tomar a dialética do conceito como simples reflexo consciente do movimento dialético do mundo real, Hegel "cai na ilusão. de conceber o real como o resultado do automovimento do pensamento". Não percebe – como observa Marx – que "o método do abstrato ao concreto é tão-somente o modo pelo qual o pensamento se apropria do concreto, reproduzindo-o como algo de espiritualmente concreto. De modo algum se trata aqui do processo de formação do próprio concreto".[37]

A contradição entre a necessidade de criar um sistema – uma forma fechada – e o método dialético – aberto por definição –-- conduziu Hegel a inverter os dados do conhecimento e, embora reconhecendo que o pensamento tem movimento e que o mundo real se desenvolve, transforma esse desenvolvimento em algo apenas aparente. Lukács observa que o aspecto mais positivo da análise hegeliana e o fato de que ele concebe as relações de universalidade, particularidade e singularidade de modo não-formalista mas como parte importante da dialética viva da realidade e isso se deve a ter ele tentado compreender as experiências da revolução burguesa de sua época, buscando nelas a base para a exigência de uma dialética histórica, a fim de iniciar, a partir daqui, a construção de uma lógica de novo tipo. E é precisamente por retomar essas tentativas e buscar nas conexões da realidade concreta o fundamento do pensamento humano que Marx repôs a dialética sobre os pés e abriu caminho para compreensão objetiva do mundo, compreensão essa que não pretende, em função de uma coerência aparente, negar a natureza contraditória do real e o desenvolvimento da História. A filosofia marxista é uma filosofia aberta, concreta, em que o "sistema" desaparece para dar lugar ao método dialético.

Já aqui nos é possível divisar uma identificação básica entre a problemática filosófica e a problemática artística que levou à liquidação das formas poéticas fechadas (dos "sistemas") nos vários campos da arte. E também a quebra das estruturas tradicionais é função de uma aproximação com a realidade objetiva e a necessidade de apreendê-la e expressá-la na sua contraditória concretude. Na pintura, por exemplo, o mundo paralisado da perspectiva renascentista explode inicialmente no dinamismo barroco e mais tarde no *devenir* do Impressionismo. Está expressa aí, de certo modo, "a grande idéia fundamental de que não se pode conceber o mundo como um conjunto de *coisas* acabadas, mas como um conjunto de *processos*, em que as coisas que parecem estáveis, da mesma forma que seus reflexos no cérebro do homem, isto é, os conceitos, passam por uma série ininterrupta de transformações", conforme escreveu Engels, referindo-se à visão dialética do mundo. Nessa mesma visão da realidade como *conjunto de processos*, não se inserem igualmente o *vers libre* de Auguste Khan, *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, as palavras em liberdade dos futuristas, as *collages do acaso* de Jean Arp, os poemas e quadros dadaístas, o *Ulisses*, de Joyce? "A obra-de-arte (...) é uma forma, isto é, um movimento chegado à sua conclusão: de certo modo, um infinito dentro do finito. Sua totalidade resulta de sua conclusão e deve então ser considerada não como a clausura de uma realidade estática e imóvel, mas como a abertura de um infinito que se acumulou numa forma" – escreveu Luigi Pareyson em 1954.[38] E essa maneira de encarar os objetos artísticos é idêntica à da dialética materialista que veio superar o velho pensamento metafísico "que encarava os objetos

---

[37] Karl Marx, *Contribuição à Critica da Economia Política*, Oeuvres, Économie 1, Pléiade, p. 255, Paris, 1963.
[38] Citado por U. Eco, ob. cit., p. 36.

como coisas acabadas e imutáveis", filho por sua vez "de uma ciência da natureza que investigava as coisas mortas e as coisas vivas como acabadas."[39]

No entanto, essa ampla identidade entre a visão dialética do mundo e as incontáveis manifestações artísticas modernas – relacionadas por um mesmo sentido de abertura – não nos deve levar à ilusão de que essa identidade entre a arte e a dialética materialista é absoluta nem tampouco a ignorar as diferenças existentes entre aquelas várias manifestações artísticas. Já vimos como o próprio Hegel, criador do método dialético, terminou por negá-lo ao deixar-se levar pela falsa identidade sujeito-objeto, isto é, ao não estabelecer a prioridade da realidade comum objetiva sobre o pensamento que marca a ruptura com o idealismo. Essa ruptura foi consumada por Feuerbach, em sua *Essência do Cristianismo*, ao afirmar que a natureza existe independentemente de toda filosofia. Não obstante, Feuerbach ainda "concebe o objeto, a realidade, o ato sensorial, sob a forma de *objeto* ou de *percepção*, não como *atividade sensorial humana*, como *prática*", conforme a célebre crítica de Karl Marx (*Teses Sobre Feuerbach*) e por isso "não compreende a importância da atuação 'revolucionária', prático-crítica"; ele ainda se inclui entre os filósofos que, no dizer de Marx, "não fizeram mais do que *interpretar* o mundo de forma diferente", quando na realidade se trata é de modificá-lo. Se, como se vê, o pensamento filosófico evolui com tantos ziguezagues e contramarchas, como a própria história humana, não é de admirar-se que, no seio do processo artístico, equívocos e recuos idênticos se manifestem e que, à apreensão correta da problemática estética, na prática, se somem concepções errôneas ou mesmo reacionárias, de um ponto de vista mais geral. A técnica de pinceladas isoladas, dinâmicas, dos impressionistas – forma nascida da necessidade de exprimir. o caráter das superfícies sob a luz natural – torna-se, no pontilhismo de Seurat, um processo estático, morto, a serviço de rígido formalismo. Zola, depois de Balzac, imbuído de princípios materialistas, retorna a uma visão mecânica da realidade, onde a ação dialética se anula. Joyce supera essa visão esquemática e mergulha-nos no mundo em processo, mas a sua dialética desconhece mediações e, assim, conduz à pulverização das particularidades e à anulação dos conceitos. Joyce nos mostra, então, um mundo em que a soma de acasos, contradições, indeterminações e automatismos abafa-nos como num pesadelo infindável. É um mundo dinâmico mas o seu desenvolvimento, como a ação dos homens, é destituído de sentido. Ele é, sem dúvida, produto de uma concepção pós-hegeliana, que rompe com os postulados das soluções definitivas e das verdades eternas. Nele está clara a cada momento "a consciência de que todos os resultados que obtenhamos serão necessariamente limitados e estarão condicionados às circunstâncias em que os obtemos" e "já não nos infundirão respeito as antíteses irredutíveis para a velha metafísica ainda que em voga entre o verdadeiro e o falso, o bem e o mal, o idêntico e o diferente, o necessário e o causal" (Engels), e nesse sentido Joyce liquida com os resíduos filosóficos e morais de sua formação ainda escolástica. Não obstante, não tem ele a justa compreensão dialética desse mundo aparentemente caótico para ver que "o que se acredita casual nada mais é que a forma sob a qual a necessidade se esconde", pois ele não acredita na existência de leis gerais do movimento na natureza e na História e que "essas leis abrem caminho de maneira inconsciente, sob a forma de uma necessidade exterior, em meio a uma série infinita de acasos aparentes".[40] Se a carência de tal compreensão não anula o valor da experiência joyceana, influi decisivamente no significado de sua obra e no desenvolvimento da própria formulação estilística.

---

[39] F. Engels, ob. cit. p. 195.
[40] F. Engels. Ob. cit. p. 194.

No *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, um pensamento metafísico, antidialético, alia-se a uma estrutura aberta, dialética, revolucionária. Mallarmé ainda participa daquela visão idealis ta que Marx definiu como “mistificação especulativa” e que consiste em supor que a mente humana é a fonte da realidade e que, portanto, o aprofundamento do pensamento em si mesmo, desligado das limitações concretas do mundo, conduzirá à verdade absoluta. Em conseqüência dessa concepção, a linguagem para Mallarmé deixa de ser um meio de apreensão da realidade exterior para se tornar a própria realidade essencializada, de tal maneira que, trabalhando a linguagem, ele se supunha trabalhar o próprio cerne do real. Assim é que Mallarmé chega a formular a utopia de *le Livre*, a obra total, que deveria concluir sua atividade de poeta, ou melhor, levar – como escreve Eco – à conclusão do próprio mundo, pois, conforme acreditava, “*le monde existe pour aboutir à un livre*”. Como Hegel, noutro plano, Mallarmé tem necessidade de que o mundo se conclua e nessa pretensão se revela, como em Hegel, aspecto retrógrado de seu pensamento. Mas, apesar de tal pretensão, e por isso mesmo, *le Livre*, que Mallarmé não concluiu, parecia destinado ao fracasso. “Corre-se sempre grande risco – e Mallarmé não os pôde evitar – escreve Eco – em considerar a metáfora ou o símbolo poético, a realidade sonora ou a forma plástica, como instrumentos do conhecimento que permitem, melhor que os processos lógicos, apreender a realidade”.[41] Mas a valorização desmedida desses elementos poéticos não é gratuita nem meramente estética: ela decorre de uma concepção do mundo que, conscientemente ou não, subestima os dados concretos da realidade.

É interessante examinar, aqui, essa coexistência num poeta de um pensamento metafísico, retrógrado mesmo, totalmente desligado da realidade objetiva, e uma técnica renovadora. Já observamos anteriormente . como a necessidade de dar concretude a uma realidade imaginária, abstrata, conduziu Mallarmé à ritualização do trabalho poético e ao despojamento gradativo e implacável da própria linguagem reificada. Mergulha na “mistificação especulativa” que – segundo Marx – consiste em conceber a fruta como substância e as maçãs e peras como modos desta substância. “Por um lado – diz Marx – a realidade sensível é por esse procedimento anulada especulativamente; por outro, nasce uma dificuldade inventada, mas agora insuperável. Entretanto, é tão fácil produzir, a partir de frutas reais, a idéia abstrata ‘a fruta’ quanto é difícil produzir, partindo da idéia abstrata ‘a fruta’, frutas reais. É inclusive impossível se chegar a uma abstração ao *contrário* da abstração sem se renunciar à abstração” (Marx;. Noutras palavras: a abstração só nos conduz a abstrações cada vez maiores, a menos que se admita a prioridade do mundo sobre a consciência. O nível de abstração a que chego Mallarmé através da sua especulação poética leva-o a defrontar-se com o vazio angustiante a que ele atribuía uma significação mística e que é apenas a simples ausência de referências à realidade concreta: o silêncio do pensamento não-formulado e que, depois de negar-se às conexões do mundo real, nega-se às próprias conexões sintáticas, reflexos daquelas conexões. O rompimento de Mallarmé com a construção linear, unidirecional, da linguagem, no poema *Un Coup de Dés*, e a busca de uma construção aberta, multívoca, espacializada, é a superação da linguagem simbolista que pretendia, com metáforas e símbolos, vencer a lógica positivista das relações de causa e efeito. A ambivalência da expressão poética simbolista adquire agora maior complexidade e reflete as relações dialéticas do real. No entanto, como tal construção verbal está a serviço de uma visão metafísica, ela tende a se esgotar em si mesma ou a avançar até a desintegração total das relações sintáticas. O passo adiante – *le Livre* – atinge uma fragmentação maior e permanece inconcluso, ao que tudo indica por não ter

---

[41] U. Eco, ob. cit., p. 28.

o poeta encontrado o caminho para concluí-lo com êxito. De fato, o verdadeiro passo adiante, a verdadeira ruptura, ficou por se dar: a renúncia à abstração.

A experiência de Mallarmé é, ao mesmo tempo, a demonstração viva de como a realidade termina por fazer valer seus direitos, submetendo os sonhos órficos às leis objetivas do mundo material. Em que pese a insistência de Mallarmé em manter-se nas altas paragens da Pureza, as contradições internas à sua própria escolha empurram-no a romper a imobilismo e a exprimir de alguma forma o caráter dinâmico do real, como acontece em *Un Coup de Dés*. Em *le Livre* ele vai adiante. Composto de fascículos soltos, constituídos por sua vez de folhas móveis, o Livro exige a ação do leitor para se realizar, isto é, para que se dêem as combinações entre os vários elementos, conforme previra o poeta. Esta aí implícito o reconhecimento de que só a ação poderia ultrapassar as contradições que o pensamento poético não conseguira vencer. Mas está, também, na concepção dessa obra, o sinal de uma abertura que não é apenas da linguagem mas da própria atitude do poeta franqueando sua obra à colaboração, embora controlada anteriormente, dos demais homens: uma abertura para o mundo real, para os outros. É tanto mais instrutivo esse dado, quando se acrescenta que ele não está isolado na história das vanguardas. Talvez não seja despropositado lembrar que os poetas brasileiros do movimento neo-concreto – quando essa obra de Mallarmé era totalmente desconhecida no Brasil – também chegaram, ao cabo de uma pesquisa que os conduziu à eliminação total das relações sintáticas, a uma solução similar. Os "não-objetos" eram placas de madeira horizontais, tendo elas formas geométricas, também em madeira, sob as quais estava escrita uma palavra: a ação do espectador é que revelava a palavra escondida e fazia com que o poema falasse. O "poema enterrado" era uma sala cúbica, construída no subsolo, onde o "leitor" penetrava por uma escada e lá dentro movia uma série de cubos, sob os quais estava escondida a palavra. *Os bichos* de Lygia Clark, nascidos de uma abstração progressiva e radical das formas figurativas, são esculturas que exigem a participação ativa do espectador para revelar a série de aspectos implícitos na estrutura da obra. O mesmo espírito têm as obras atuais de Hélio Oiticica, como o seu *parangolé*, que exige a ação de um dançarino para existir enquanto expressão. Todas essas soluções, no meu entender, são o caminho que esses artistas encontram para retornar à realidade, mesmo sem abrir mão da concepção metafísica que os move. É certo que a ação, em tais casos, como no caso de Mallarmé, é ainda ritualística e abstrata – já em alguns casos liberatória – mas indica uma aproximação progressiva com os fatos concretos da vida.

Tais considerações parecem indicar que a abertura constatada no plano artístico é um equivalente do que se verificou no plano da filosofia (e da ciência) no âmbito de um processo geral de transformação da vida social que destruiu as formas ritualizadas do mundo medieval e revelou ao homem uma realidade dinâmica, complexa e contraditória. Devido mesmo a essa complexidade – que envolve os fenômenos da natureza, os fatos sociais e os valores – a formulação de um novo modo de pensamento capaz de abarcar a realidade era tarefa difícil que esbarrava em obstáculos de toda ordem, inclusive nos interesses e limitações de classe. Vimos como a filosofia extraviou-se em descaminhos e equívocos buscando, dentro dás contingências, um modo de reformular o pensamento humano. O mesmo se passou com a arte. Mas hoje está cada vez mais claro que o método dialético materialista é o instrumento adequado para pensar esse mundo complexo e contraditório, permanentemente aberto à transformação, ao novo, e precisamente porque não pretende ser senão "o reflexo do movimento dialético real". A constatação de que não apenas a natureza mas a própria sociedade está em incessante transformação exprime a consciência da historicidade do

homem e de todos os seus valores. A relatividade e o *devenir* ocupam, então, a mente humana. Se o que há de permanente é o fluir, a realidade é, por definição, “aberta”, e a obra de arte que também não o seja será incapaz de exprimir a realidade. No entanto, a História me ultrapassa, a minha própria vida se fecha com a minha morte, sem que a História esteja concluída. Esta é uma contradição insuperável: a obra não pode incluir toda a História. Não obstante, esta identificação entre a História e a obra levou alguns artistas a tentarem aquela empresa fáustica e o *Finnegans Wake*, de joyce, é o mais notável exemplo disso. O mesmo propósito é que move Mallarmé na realização de *le Livre*. Quando Kurt Schwitters se entrega à construção de seu *Merzbau* – a “escultura” feita, sem plano, cada dia, com objetos usados e detritos achados na rua – não exprime senão essa impossibilidade de concluir a obra quando a realidade que ela quer expressar é inconclusa... Mas, se é verdadeira a contradição entre o transitório e o permanente, entre a obra e a História, a opção de Joyce, Mallarmé e Schwitters, entre outros, decorre de uma incapacidade de perceber as relações concretas do mundo real, a dialética do particular e do universal. Não se deve deduzir daí que, objetivamente, não se encontrem nas obras desses autores aquelas relações dialéticas, pois isso seria simplesmente negá-las como obra de arte, já que, como afirma Lukács, a obra de arte é a “forma autônoma” da particularidade. É na visão-do-mundo de Joyce, e dos demais, que essas relações dialéticas são obscurecidas, o que não impede que, apesar disso, contrariando o plano geral da obra e a intenção consciente do autor, aquelas relações se manifestem concretamente. Mas é preciso não esquecer que, no caso dos artistas citados, essa visão não-dialética; essa incapacidade de superar o “pesadelo” da historicidade, determinou o rumo de seu trabalho artístico levando-os ao impasse inevitável. O que resta, para chegarmos a uma definição mais clara do problema da vanguarda artística, é saber se a obra aberta está por natureza sujeita a tal impasse ou, noutras palavras, se só uma visão que elimine as mediações concretas do real permite a produção de semelhantes obras, ou, ainda, se entre a realização da obra de arte aberta e o método dialético materialista existe uma incompatibilidade insuperável. Nosso objetivo aqui é demonstrar que, ao contrário, armado do método marxista, o artista terá condições de superar a limitação básica de algumas das mais significativas experiências da vanguarda artística, que as conduziu ou ao formalismo ou ao subjetivismo. Para isso, vamos ter de nos deter no exame da dialética do particular e do universal na criação da obra de arte.

A dialética do singular, do particular e do universal é um velho problema da filosofia, mas ele só assume o papel central que lhe cabe na formulação do conhecimento, na época moderna, quando o desenvolvimento das ciências e particularmente da biologia apresenta aos filósofos questões que os obrigam a rever seus esquemas de pensamento.

Georg Lukács, em sua *Introdução a uma Estética Marxista*[42], em que estuda o problema do particular na criação artística, mostra de que modo a erupção do problema do particular e do universal se dá na filosofia através de Kant, Schelling e Hegel, sem contudo encontrar neles a satisfatória formulação. Não obstante, sobretudo de Schelling a Hegel, um grande avanço se verifica, pois, enquanto aquele parte para o formalismo abstrato e o irracionalismo, Hegel “é o primeiro pensador a colocar no centro da lógica a questão das relações entre a singularidade, particularidade e universalidade; e não como um problema singular mais ou menos importante ou mais ou menos acentuado, mas como a questão central, como momento determinante de todas as formas lógicas do juízo, do conceito e do silogismo”.[43] Fator decisivo para esse avanço, foi que Hegel

---

[42] Editora Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1968.
[43] Ob. cit., p. 37.

procurou tratar do problema da vida na lógica, dando-lhe um conteúdo histórico-social, estabelecendo, na lógica, a prioridade do conteúdo sobre a forma. Mas, como já vimos, por conceber o movimento do mundo como aparente e atribuir ao espírito a fundação do concreto, Hegel dissolveu no universal as singularidades e particularidades que definem o mundo real.

Caberá de novo a Marx repor a questão em seus devidos termos, não apenas reconhecendo o conteúdo histórico-social da lógica mas vendo "a universalidade como uma abstração realizada pela própria realidade". Noutras palavras: a dialética do singular, do particular e do universal não é um produto da imaginação humana, mas o reflexo das conexões objetivas do mundo real. Lênin expõe o problema com total simplicidade e clareza: "Começando com uma locução *qualquer*, das mais simples, correntes e de maior emprego, etc.: 'As folhas da árvore estão verdes'; 'Ivã é um homem'; 'Zhuchka é um cachorro', etc. Já aqui (como Hegel assinalava genialmente) há *dialética: o singular é o universal...* Desta forma, os opostos (o singular é o oposto do universal) são idênticos: o singular não existe senão em sua relação com o universal. O universal só existe no singular, através do singular. Todo singular é (de um modo ou de outro) universal. Todo universal abarca, apenas de modo aproximado, todos os objetos singulares. Todo singular faz parte, incompletamente, do universal, etc. Já *aqui* há elementos, germes, do conceito da *necessidade*, da relação objetiva na natureza, etc. O casual e o necessário, o fenômeno e a essência, já se encontram aqui",[44] Claro: o singular é o universal, *este* gato é o gato, na medida em que o universal "o gato" só existe em cada gato singular; ao mesmo tempo, este gato está inevitavelmente ligado a todos os outros gatos existentes que participam, como ele, do universal que é esse gênero de animais. Todo singular é, de certo modo, universal, mas não integralmente, uma vez que *este* gato tem uma idade, um tamanho, uma história, uma cor, etc., que definem a sua singularidade: é este gato e não outro qualquer. Logo, como nem todos os gatos têm essas mesmas características, embora tenham todas as outras que não são específicas deste gato nem de nenhum outro, o universal não abarca integralmente o singular mas apenas de modo aproximado, razão por que "todo singular faz parte, incompletamente, do universal".

É essa concretude da lógica marxista que faz com que, nela, nem o singular se dissolva no universal, perdendo sua realidade, nem o universal se torne mera ficção intelectual vazia: assim como neste gato determinado há particularidades que não se rendem ao universal e constituem a sua singularidade, por sua vez o universal, que abarca a essência de todos os indivíduos da espécie, está presente concretamente em cada indivíduo. Eis por que na dialética do singular, do particular e do universal reside o próprio cerne do método dialético: o conhecimento vai "da realidade concreta dos fenômenos singulares às mais altas abstrações, e dessas novamente à realidade concreta, a qual – com a ajuda das abstrações – pode agora ser compreendida de modo cada vez mais aproximadamente exato". Donde se conclui, com Marx, que "o concreto é mais concreto porque é a soma de muitas determinações, isto é, a unidade do múltiplo".[45]

Essa dialética concreta do particular e do universal é o instrumento lógico que permite ao marxismo compreender a especificidade do objeto do conhecimento, seja esse objeto um fenômeno da natureza ou um fato histórico. A dialética idealista, para quem o universal é que determina o particular, vê o Estado como determinante da sociedade civil em lugar de vê-lo como determinado por ela: do mesmo modo que o

---

[44] V. I. E. Lênin, Materialismo e Empirocriticismo, p. 432, Editora Leitura, Rio, 1965.
[45] Apud, G. Lukács, ob. cit., p. 74.

singular e o particular, nessa dialética, se dissolvem no universal, os indivíduos e as classes também se dissolvem na constituição política do Estado. Do ponto de vista marxista, no entanto, as particularidades (as classes), que constituem a sociedade capitalista, têm contradições entre si e essas contradições impedem que se erija sobre ela um Estado capaz de exprimir a sua totalidade. Eis por que o Estado burguês é a expressão dó domínio de uma classe – a burguesia – sobre as demais. Mas a expressão correta dessa sociedade, do seu manteúdo não é o Estado – a forma daquela dominação de classe – e sim a luta que se desenvolve entre as classes. Essa análise revela a verdadeira natureza do Estado burguês e legitima a luta da classe operária por uma sociedade comunista, sem classes. Essa é a razão por que, como acentua Lukács, "a definição errônea da universalidade tem uma função importantíssima na apologia do capitalismo".[46] Marx observa que basta demonstrar que o capital contém uma particular limitação da produção, para termos diante de nós a base da superprodução, a contradição do capital desenvolvido, para descobrir que ele não é, como pensam os economistas, a forma do desenvolvimento das forças produtivas. "A análise do modo capitalista de produção demonstra, ao contrário, que ele é um modo de produção de tipo particular, especificamente definido pelo desenvolvimento histórico; que, do mesmo modo que qualquer outro modo de produção determinado, ele pressupõe certo nível de forças produtivas sociais e de suas formas de desenvolvimento como sua condição histórica; condição esta que é, ela mesma, o resultado histórico e o produto de um anterior processo, do qual o novo modo de produção parte enquanto tal processo é seu fundamento dado; que as relações de produção, correspondentes a este específico modo de produção historicamente determinado (relações nas quais os homens penetram em seu processo de vida social, na criação de sua vida social), têm um caráter específico, histórico, transitório." Uma concepção meramente formalista das relações entre o particular e o universal, por eliminar as determinações concretas do real, por conceber o universal como uma abstração vazia, é incapaz de apreender o caráter histórico do capitalismo.

Devemos examinar agora de que modo se manifesta, no plano da arte, a dialética do particular e do universal. A primeira verificação a fazer é que "a arte – como a ciência, como o pensamento ligado à vida cotidiana – é um reflexo da realidade objetiva"[47] e que, nela, naturalmente, atuam, embora de modo específico, as mesmas leis gerais do mundo objetivo. Como as relações entre o particular e o universal – que a dialética materialista explica – são próprias da realidade, são a *expressão concreta* dela, o artista, para refletir a realidade, terá de, inevitavelmente, apreender essas relações dialéticas, quer tenha ou não consciência disso. Em seu magistral. estudo em que afirma definitivamente as bases da estética marxista, Lukács demonstra como Goethe foi "o primeiro a ver na particularidade a categoria estrutural da esfera estética". Para isso terá contribuído certamente a sua condição de cientista, de estudioso dos fenômenos naturais, para quem a natureza existia independente da consciência e cujas leis deveriam ser descobertas pela observação e pela pesquisa, em vez de serem deduzidas especulativamente. Goethe, por isso, viu claro que "o universal e o particular coincidem; o particular é o universal que aparece em condições diversas" e que "compreender e representar o particular é o específico da arte".[48]

Lukács observa, mesmo, que Goethe, como cientista, repelia erroneamente a matemática como instrumento do conhecimento da natureza, limitando esse

---

[46] Ob. cit., p. 84.
[47] Idem, ibidem, p. 125.
[48] Idem, ibidem, p. 155.

conhecimento à experiência “desarmada” do homem. Tal antropomorfismo, limitativo no campo da ciência, era benéfico no campo da arte e indicava a necessidade que tinha Goethe, como artista genial que era, de se manter o mais próximo possível do particular. Essa contradição, em Goethe, do cientista e do poeta, revela também a diferença básica da dialética do universal e do particular, na ciência e na arte.

No conhecimento científico, que busca a formulação das leis gerais dos fenômenos, o particular aparece sempre como o ponto intermediário entre o singular e o universal, enquanto na experiência estética ele se torna “literalmente o ponto do meio, o ponto de recolhimento para o qual os movimentos convergem” – diz Lukács – e explica: “Neste caso, portanto, existe um movimento da particularidade à universalidade (e vice-versa), bem como da particularidade à singularidade (e ainda vice-versa), e em ambos os casos o movimento para a particularidade é o conclusivo. Tal como o gnosiológico, o reflexo estético quer compreender, descobrir e reproduzir, com seus meios específicos, a totalidade da realidade em sua explicitada riqueza de conteúdos e formas. Modificando decisivamente, do modo acima indicado, o processo subjetivo, ele provoca modificações qualitativas na imagem reflexa do mundo. A particularidade é sob tal forma fixada que não pode mais ser superada: sobre ela se funda o mundo formal da obra de arte. O processo, pelo qual as categorias se resolvem e se transformam uma na outra, sofre uma alteração; tanto a singularidade quanto a universalidade aparecem sempre superadas na particularidade”.[49]

Essa dialética está clara nas palavras de Goethe: “Existe uma grande diferença no fato de o poeta buscar o particular *para* o universal ou ver no particular o universal. No primeiro caso, nasce a alegoria, onde o particular só tem valor enquanto exemplo do universal: no segundo, está propriamente a natureza da poesia, isto é, no expressar um particular sem pensar no universal ou sem se referir a ele. Quem concebe este particular de um modo vivo expressa, ao mesmo tempo, ou logo em seguida, mesmo sem o perceber, também o universal”.[50] E de forma mais direta: “Jamais se repetirá isso suficientemente: o poeta, como artista figurativo, deve se preocupar sobretudo em saber se o assunto de que vai tratar permite-lhe desenvolver uma obra multiforme, completa, suficiente. Se se negligencia isto, todo outro esforço é completamente inútil: o metro e a rima, o peneiramento e a cinzelada são completamente inúteis; e mesmo se uma execução magistral pode fascinar alguns momentos o público inteligente, ele sentirá imediatamente a falta de espírito que se manifesta em tudo o que é falso”.[51]

Outra afirmação de Goethe, citada por Lukács, insiste nesse problema: “Do que eu disse, pode-se explicar minha tendência para as poesias de ocasião, às quais me impelia irresistivelmente todo particular. Por isso, também em meus *Lieder* pode-se observar que cada um tem em sua base algo particular, e que dentro de um fruto mais ou menos notável existe sempre um miolo qualquer; por isso também, durante vários anos, não se cantou, e precisamente naqueles anos que tinham um caráter decisivo, já que eles impunham ao executante que este se transferisse de sua concepção genericamente indiferente a uma concepção e a um estado de espírito particulares e estranhos...”.[52]

O poeta “vê no particular o universal” e não quer explicar essa conexão mas exprimi-la. O cientista busca no singular a essência que, por sobre a particularidade, o liga ao universal. Para o reflexo estético, o fundamental e a experiência concreta do

---

[49] Idem, ibidem, p. 161.
[50] Idem, ibidem, p. 150.
[51] Idem, ibidem, p. 151.
[52] Idem, ibidem, p. 153.

presente que se nega a aparecer como exemplificação do universal mas quer ser sua expressão concreta: é, no dizer de Lukács, "a generalização da própria vida, dos fenômenos concretos da vida". Daí por que o poeta fala com palavras-coisa, uma linguagem densa e ambígua, nascida da contraditoriedade inerente à experiência vivida. É precisamente por não querer se desligar da emoção viva do presente nem se perder com ela – que é fugaz – que ele procura, contra as formas usuais da linguagem, unir no particular os pólos distantes da singularidade e da universalidade. Desse assumir vital das contradições reais, retira o poeta sua força que reside nesse permanente recomeçar do conhecimento que, no plano da ciência, ao contrário, tem um desenvolvimento contínuo e pode prosseguir sempre. É, portanto, com razão que Lukács, a respeito da superação da universalidade e da singularidade na particularidade, diz que ela "fixa, em cada oportunidade, um degrau de desenvolvimento da humanidade para a consciência humana" e que, na arte, o processo de aproximação tem uma acentuação específica: a etapa superior não continua diretamente a precedente, como ocorre normalmente na ciência. Eis por que, na arte, o universal tem um papel específico e a sua superação no particular não implica a pura e simples liquidação do conceito, como pretendem os irracionalistas. Nas grandes obras de arte o que se descobre é uma alta conceitualidade, que não se traduz no conceito como verdade imediata e objetiva mas "no modo pelo qual ele se torna fator concreto da vida em situações concretas de homens concretos, pelo qual ele se torna parte dos esforços e das lutas, das vitórias e das derrotas, das alegrias e das tristezas, como meio importante para tornar sensível o específico caráter humano, a particularidade típica de homens e situações humanas".[53]

Por sua vez, a superação da singularidade na particularídade se dá, ao mesmo tempo, com a conservação do singular, pois – como observou Engels, em carta a Minna Kautsky – "cada um desses caracteres é um tipo, mas ao mesmo tempo um indivíduo determinado, um 'este' como dizia o velho Hegel, e assim é que deve ser".[54] Esta e a razão pela qual a superação da singularidade se fará mais plenamente quanto maior for o conhecimento que o artista tenha dos homens e do mundo e quanto mais numerosas forem as mediações que ele descobrir e (se necessário) acompanhar até a extrema universalidade. "Quanto maior for a sua força criadora, tanto mais sensivelmente ele retransformará as mediações descobertas numa nova imediaticidade, concentrando-se organicamente nela: ele formará um particular partindo do singular."[55]

Este exame sumário da dialética do partir singular, do particular e do universal, no reflexo gnosiológico e no reflexo estético, parece-nos suficiente para distinguir os dois modos de apreensão da realidade, revelando ao mesmo tempo a sua profunda identidade, que se assenta no fato de que ambos os modos refletem a dialética concreta do mundo real. A constatação de que "o particular é o específico da arte" (Goethe) nos leva inevitavelmente – como se viu pelo exame do modo como se superam, no particular, o singular e o universal – a outra constatação: a de que, na unidade dialética forma e conteúdo, o conteúdo é o elemento prioritário, uma vez que ele é a particularidade que se formula. Daí decorre, também, necessariamente, que a técnica artística "é apenas um instrumento para expressar com a máxima perfeição possível a reprodução criadora da realidade que resumimos no princípio da forma como forma de um conteúdo determinado, ria função organizadora de um nível específico de particularidade por cada obra de arte".[56] A prioridade do conteúdo sobre a forma, na arte

[53] Idem, ibidem, p. 214.
[54] Idem, ibidem, p. 164.
[55] Idem, ibidem, p. 164.
[56] Idem, ibidem, p. 190.

como na sociedade, é que determina a transformação das estruturas, a renovação, a superação do velho pelo novo. Assim, ao contrário do que pretendem afirmar os corifeus do vanguardismo formalista, a verdadeira renovação – aquela que é realmente revolucionária e conseqüente, na sociedade como na arte – resulta da emersão do conteúdo novo, isto é, da particularidade, do fato histórico, social e culturalmente determinado, que exige a melhor forma possível para se expressar.

Essa consciência da particularidade como o específico da arte é conseqüência não apenas das descobertas científicas como do desenvolvimento econômico no curso do qual torna se cada vez mais evidente a determinação social das ações e dos caracteres humanos, a relação entre o indivíduo e a sociedade, entre a vida pública e a vida privada dos homens, que ganha determinações novas, mais intrincadas, mais mediatizadas. Essa complexidade crescente numa sociedade capitalista onde a incidência do acaso é cada vez maior, conduz à falsa convicção de que a realidade é um conjunto de acontecimentos indeterminados. Tal visão pânica se reflete com freqüência no trabalho do artista que já enfrenta, concretamente, para expressar o particular, a necessidade de buscar novas formas de expressão. Logicamente, se a realidade lhe surge como o reino do acaso, o jogo anárquico de fenômenos indeterminados, a tendência é para acentuar-se, na dialética da obra de arte, o valor do singular ou do universal abstratos, e a renovação formal – sem o impulso e a limitação concreta da particularidade – transforma-se na destruição das estruturas lingüísticas, pois não há por que exigir determinação da linguagem se a realidade não é determinada. Tal visão, no entanto, não encontra apoio na análise objetiva do mundo real e é contrária à própria natureza do reflexo estético, tal como o entende a dialética materialista.

Voltando à nossa indagação inicial – se só uma visão que elimine as mediações concretas do real possibilita a realização da obra aberta – acreditamos haver demonstrado que a obra aberta se funda precisamente na dialética concreta do mundo real e que o caráter aberto da expressão estética decorre da necessidade que tem o artista de apreender o particular, que é determinado e contraditório. Parece-nos evidente que, quanto mais mediações descubro no fato (num singular), quanto mais o supero, mais o enriqueço, mais forço as estruturas a se abrirem e se transformarem, e ao mesmo tempo mais determino essas estruturas e mais as aproximo da complexíssima dialética do mundo real. O formalismo e o irracionalismo guardam, em seu seio, o pressuposto de que a arte opta entre dois extremos: ou o esquema ou o acaso, da mesma maneira que o pensamento reacionário vacila entre a ordem injusta e a anarquia. O método dialético nos demonstra que, fora dessas opções, superando-as, existe uma ordem complexa, que não ilude mas compreende as contradições, e essa ordem é a mesma que os grandes artistas, muito antes dos filósofos, já tinham revelado em suas obras.

III

ATÉ AQUI acreditamos ter demonstrado que:

a) o processo de renovação estética que se verifica na Europa desde o Romantismo reflete o processo social global e está, assim, dialeticamente condicionado por ele;

b) esses movimentos no Brasil, a partir de 1836, sofrem deformações decorrentes das condições específicas do País;

1. c) a obra de arte aberta ("vanguarda") é a expressão, no plano da arte, do processo dinâmico e *aberto* da sociedade burguesa e de sua crise ideológica e, ao mesmo tempo, o salto para exprimir o caráter dialético da realidade;

c) o específico da obra de arte é o particular e, portanto, a experiência determinada, concreta, do mundo.

Firmados nisso, julgamos poder afirmar que a definição da arte de vanguarda num país subdesenvolvido deverá surgir 'do exame das características sociais e culturais próprias a esse país e jamais da aceitação ou da transferência mecânica de um conceito de vanguarda válido nos países desenvolvidos.

Essa questão envolve a discussão do caráter internacional da arte contemporânea, a fim de que se possa definir o papel que têm hoje as expressões nacionais de cultura.

No *Manifesto Comunista* (1848), Marx e Engels, depois de acentuarem o caráter cosmopolita que a burguesia impôs, pela exploração do mercado mundial, à produção e ao consumo, afirmam: "Em lugar do antigo isolamento de regiões que se bastavam a si próprias, desenvolvem-se um intercâmbio universal, uma universal interdependência das nações. E isto se refere tanto à produção material como à produção intelectual. As criações intelectuais de uma nação tornam-se propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se cada vez mais impossíveis: das inúmeras literaturas nacionais e locais, nasce uma literatura universal".[57] De 1848 para cá, os fatos não fizeram mais que confirmar essa observação.

Não apenas o intercâmbio da literatura se intensificou, juntamente com o da música, da pintura, como surgiu uma nova arte – o cinema – essencialmente industrial e própria, mais que as anteriores, a atender às exigências da nova época. O rádio e já agora a televisão tornam a comunicação entre os continentes uma realidade e esses meios servem direta ou indiretamente à divulgação cada vez maior dos fatos culturais e artísticos. É verdade, no entanto, que ainda hoje a internacionalização da cultura encontra-se em processo e que inúmeros obstáculos a ela se antepõem. De fato, vivemos num mundo de nações ricas e de nações pobres, de nações superdesenvolvidas econômica e tecnologicamente e de nações subdesenvolvidas, cuja população enfrenta ainda o analfabetismo e a fome. Da mesma forma que a incalculável riqueza que a humanidade produz hoje ainda se divide desigualmente entre os povos, assim é também desigual a sua participação no consumo e na produção da cultura e da arte. Daquela

[57] Marx e Engels, Obras Escolhidas, vol. 1, p. 24, Ed. Vitória, Rio, 1961.

desigualdade de desenvolvimento econômico decorre também a desigualdade das condições materiais e sociais em que vivem os povos e conseqüentemente a diferença na apreciação dos valores e a divergência de interesses. Em que sentido, então, se pode falar hoje de uma arte internacional?

Seria meramente ilusório admitir a existência de uma literatura única, de características idênticas em todos os países e que evoluísse contemporaneamente em todos eles. Pode-se falar, de uma arte e de uma literatura universais, do mesmo modo que se fala de uma realidade internacional, isto é, como a generalização das particularidades nacionais. Assim como o universal não existe senão nos particulares, o internacional também não existe senão nos nacionais e são estes, na sua diversidade e na sua identidade, que dão à realidade internacional seu caráter específico. Do contrário, estaríamos concebendo uma categoria abstrata e vazia. Porque é constituída das particularidades nacionais – países capitalistas desenvolvidos, países socialistas, países subdesenvolvidos, colônias –, a realidade internacional muda de caráter à medida que mudam as particularidades que a constituem: a realidade internacional mudou quando surgiu o primeiro país socialista, por exemplo; o mundo é "outro" desde que se constituiu a comunidade dos países socialistas, cuja força econômica e política passou a pesar decisivamente nas opções mundiais. Esta visão concreta da realidade internacional é que nos permitirá compreender que, agir no âmbito da realidade nacional, é, dialeticamente, influir na realidade internacional e contribuir para modificá-la, enquanto que a pretensão a uma "atuação internacional" abstrata é destituída de realismo. Só uma visão não dialética ignora as particularidades e supõe que a participação na realidade internacional só se dá quando nos "libertamos" das características nacionais e adotamos "características internacionais". E evidente que a arte tem de visar uma superação da singularidade nacional, o que não se verifica, por exemplo, quando um artista se limita a retratar os aspectos exóticos da realidade nacional. Ele terá de transcender as singularidades, porque essa é uma exigência da própria criação artística, do mesmo modo que e também uma exigência estética superar o universal no particular, isto é, o internacional no nacional. Porque não existe uma internacionalidade "pura" e sim os modos como as particularidades nacionais se comportam no conjunto da realidade internacional constituindo-a, cada obra de arte comunica uma particularidade que é individual, regional, nacional e internacional ao mesmo tempo. Através das obras de arte, de outros países, o homem de um país subdesenvolvido apreende não apenas a particularidade específica do artista e da cultura nacional a que este pertence, como apreende também os aspectos de sua própria particularidade que participa da universalidade da experiência humana e da internacionalidade da cultura, hoje. Desse modo, nacional e internacional são realidades de uma mesma realidade, dialeticamente idênticas e distintas. No seio da realidade internacional há realidades nacionais que têm maior ou menor peso na constituição da realidade global. Essas particularidades, por sua vez, formam grupos menores regionais – particularidades mais amplas ou internacionalidades mais restritas – como é o caso dos países latino-americanos, ou intercontinentais, como o chamado Terceiro Mundo, que engloba os países subdesenvolvidos da América Latina, Ásia, África e Oceania. A medida que estes países tomam consciência de suas próprias especificidades e identidades, essa consciência os leva a se identificarem entre si, a agir juntos, a ter mais poder de modificação sobre a globalidade internacional. Tal consciência não impede, mas ajuda, que os países subdesenvolvidos, por exemplo, ao tomarem conhecimento de suas afinidades e interesses, reconheçam ser os países desenvolvidos parte essencial de sua (deles, subdesenvolvidos) realidade. Sendo assim, quanto maior consciência tenha um país subdesenvolvido de sua realidade particular, maior consciência terá da realidade

internacional e melhor poderá atuar nela e contribuir para modificá-la, conformá-la às necessidades das particularidades que a constituem. Desse modo, clamar dentro dos países subdesenvolvidos pelo estudo e conhecimento de sua própria realidade não e, como se pretende fazer crer, freqüentemente, uma atitude retrógrada ou anti-internacionalista, mas, pelo contrário, a verdadeira atitude internacionalista, decorrente de uma concepção concreta da realidade internacional. Essa concepção, por sua vez, desmascara a posição cosmopolita que, subestimando a realidade nacional, admite a existência de um internacionalismo absoluto, independente das particularidades nacionais, ao qual estas deveriam se submeter. Tal atitude é típica da mentalidade subdesenvolvida, de importação, própria do período em que ainda não se formaram, no país, forças materiais capazes de gerar, diante dos problemas, as respostas que o definirão culturalmente.

De fato, que atitudes poderiam ter os escritores brasileiros da primeira metade do século XIX, senão abrirem-se às idéias que o Romantismo espalhara pela Europa? Que escolha tinham eles, se a sua "tradição" era a literatura casmurra e morta, filtrada pela Inquisição? Que escolha tinham eles, num país que mal se formava, mal adquirira a condição de nação "autônoma" e onde mal se criavam as bases de uma economia própria? Mas é esta hoje a situação brasileira? Não, evidentemente. Nem é a mesma a situação internacional. Somos um país subdesenvolvido, num mundo em que a dominação imperialista já não consegue se disfarçar. Todos os setores da *intelligentsia* brasileira têm consciência disso e essa *consciência de país sob domínio* está presente hoje em nosso modo de pensar e de agir. Uma visão crítica com respeito ao que nos chega de fora torna-se cada dia mais necessária e efetiva. O conhecimento crescente da realidade nacional leva-nos à superação não apenas do ufanismo mas também da objetividade, tipo *kodak* que, se por vezes apreende o lirismo das paisagens e das cenas, não lhes percebe a contraditória e dramática complexidade. Supera-se, também, nesse processo, a auto-compaixão e a simples denúncia, para descer-se na elaboração de uma visão transformadora, renovadora, revolucionária. Trata-se de um processo de superação do próprio nacionalismo, que nasceu sob a dominação portuguesa para se concentrar no patriotismo bilaquiano e no ufanismo. Mais tarde, com o Modernismo, manifesta-se uma nova forma de nacionalismo, uma espécie de descoberta e aceitação do país "tal como é". O próprio Oswald de Andrade renegaria depois essa visão do Brasil, em favor de outra, mais problemática, vinda à tona com a crise de 29 e revolução de 30.[58] O romance nordestino é um passo adiante nessa redescoberta da realidade brasileira que, de José Américo a Graciliano Ramos, passando por José Lins do Rêgo e Jorge Amado, atinge a maturidade da visão realista. Nas últimas décadas, no entanto, o crescimento da

[58] "O movimento modernista, culminado no sarampão antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas? Eis porém que o parque industrial de São Paulo era um parque em transformação. Com matéria-prima importada. As vezes originária do próprio solo nosso. Macunaíma. A valorização do café foi uma operação imperialista. A poesia Pau-Brasil também. Isso tinha de ruir com as cornetas da crise. Como ruiu quase toda a lite ratura brasileira 'de vanguarda', provinciana e suspeita, quando não extremamente esgotada e reacionária. Ficou da minha este livro. Um documento. Um gráfico. O brasileiro à-toa na maré alta da última etapa do capitalismo. Fanchono. Oportunista e revoltoso. Conservador e sexual. Casado na polícia. Passando de pequeno-burguês e funcionário climático a dançarino e turista. Como solução, o nudismo transatlântico. No apogeu histórico da fortuna burguesa. Da fortuna mal adquirida." (Oswald de Andrade. Prefácio a *Serafim Ponte Grande*, Rio, Ariel, 1933 – citado por Mário da Silva Brito, RCV, n.º 17, jan. / fev. 1968.)

indústria e o aumento da população urbana – com as repercussões inevitáveis no plano político e cultural –, a par das mudanças verificadas no âmbito internacional, contribuíram para tornar, senão clara, pelo menos aguda, a consciência dos problemas brasileiros aos próprios brasileiros. Nesta altura, não tem mais cabimento, nem no plano político nem no plano cultural, o deslumbramento diante de idéias *up to date*. Sem dúvida que mais do que nunca, devemos estar abertos à consideração de tudo o que se faz e pensa no mundo, mas armados de uma visão crítica capaz de aceitar o que nos possa ajudar a resolver nossos problemas e conhecer melhor a própria realidade internacional. As profundas modificações verificadas no mundo, após a Segunda Guerra Mundial, têm tornado cada vez mais claro, especialmente para os países subdesenvolvidos, a visão concreta da realidade internacional, desmistificando ao mesmo tempo um conceito de internacionalidade que era apenas a projeção ideológica do imperialismo econômico.

Existem, assim, uma cultura e uma arte internacionais, que são a expressão das várias culturas e artes dos diferentes povos e nações. Inevitavelmente, por motivos objetivos, preponderam, sobre as demais, tendências e manifestações das áreas mais desenvolvidas, dos grandes centros artísticos e culturais do Ocidente. Muitas dessas expressões hoje sofrem inclusive a influência dos países subdesenvolvidos, cuja presença ativa no mundo já não pode ser ignorada. Na maioria dos casos, no entanto, os países subdesenvolvidos são utilizados como “matéria” nas expressões artísticas dos povos desenvolvido que nos devolvem – um pouco como fazem com os minérios – a nossa própria matéria-prima elaborada e industrializada. (Esse é, mais especificamente, o caso da música popular e, sob certos aspectos, o do cinema.) Não obstante, não se deve supor que a hegemonia cultural e artística de países desenvolvidos seja apenas decorrência de seu poder econômico e político, devendo por isso ser combatida como uma forma de imperialismo. Tomemos um exemplo: o cinema, o teatro ou o romance norte-americanos exprimem a realidade social (material, política, moral, cultural) dos EUA e com uma riqueza de contradições e uma complexidade que decorrem da própria complexidade da vida norte-americana. Além disso, a posição desse país no plano internacional, seu peso nas decisões mundiais (econômicas ou políticas), como a importância que tem na vida norte-americana esse papel internacional do país, comunicam às expressões e seus artistas um caráter específico que é, também, “mais internacional” do que, por exemplo, as nossas expressões. Esse caráter internacional não decorre, portanto, da vontade de ninguém nem da adoção, por parte daqueles artistas, de formas vanguardistas “internacionais” impostas, mas é conseqüência de uma situação concreta. Essa arte não é superior à dos países subdesenvolvidos: ela é específica de determinado país desenvolvido. Portanto, não se trata, aqui, de afirmar a superioridade da arte nacional dos povos subdesenvolvidos mas de compreender que, quaisquer que sejam as suas limitações, á melhor arte de um país subdesenvolvido é aquela que parte de sua realidade específica, de sua particularidade, e busca através dela exprimir a universalidade, isto é: a universalidade presente nessa particularidade, e que só está presente nela, e que nenhuma outra arte poderá exprimir – e, por isso, é uma contribuição á experiência de todos os homens.

Os países subdesenvolvidos são, portanto, consumidores da arte dos países desenvolvidos. Consumimos seu cinema, sua música, sua literatura. Para consumir uma obra de arte não, necessito ter a experiência concreta do que ela comunica mas; apenas os elementos básicos que possibilitam a comunicação, pois é precisamente a “carência” em mim do que a obra exprime que me leva a consumi-la. Outras são, no entanto, as exigências para a criação da obra. Porque ela é sempre a expressão do particular, tenho

de construí-la a partir da minha particularidade, do centro de minha própria existência. Se isso não acontece, se o fascínio pela obra alheia me leva a imitá-la, posso realizar um trabalho apreciável em que se destaquem algumas qualidades (a imaginação, a habilidade técnica, etc.), mas não estarei "criando", não estarei produzindo uma verdadeira obra de arte. Daí porque a concepção da arte como expressão da particularidade repele tanto o subjetivismo individualista como o formalismo acadêmico ou vanguardista. É que, num caso como noutro, tende-se à dissolução do específico e nisso aquelas tendências se coadunam perfeitamente com a noção abstrata e vazia de internacionalidade. O subjetivismo se apóia na suposição da igualdade psicológica básica de todos os homens e com isso elimina o fato de que, apesar dessa igualdade, cada homem vive uma vida particular, mesmo dentro de uma mesma cidade ou de um mesmo país, e é isso que o situa concretamente. Se essa diferença é patente neste caso, maior será quando se trata de homens de diferentes países e culturas. As singularidades existem e nelas se concretizam os particulares e universais, que não surgem, portanto, da dissolução daquelas mas de sua superação dialética. Por sua vez, o formalismo opera abstração semelhante pela eliminação dos conteúdos (que são particulares) e pela conseqüente redução da obra ao jogo dos elementos estilísticos, lingüísticos: desaparece, assim, aquilo que é pessoal, regional, nacional, universal, em função de uma pseudo-universalidade. Assim é que, por exemplo, o automatismo psíquico dos surrealitas, praticado em Paris ou no Congo, exprimirá sempre – se a "experiência estética" se realiza – uma mesma mecânica subjetiva, comum a todos os homens, mas que por isso mesmo não define a nenhum deles nem nada acrescenta de novo ao conhecimento. O concretizmo poético, aparentemente contrário ao irracionalismo surrealista, por querer que o poema não seja "um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas"[59], igualmente impede que o poeta exprima a experiência concreta particular, que é o específico da poesia. A pintura concreta e o tachismo – a objetividade antidialética e o irracionalismo – proliferaram por todo o mundo, fazendo com que, nas grandes exposições internacionais, não mais se distinguisse um artista do outro e muito menos um artista japonês de um espanhol ou francês. E essa inesperada "semelhança", além de não corresponder à realidade das diferentes culturas e individualidades artísticas, apenas empobreceu as expressões individuais tornando as Bienais monótonas e insuportáveis como se se tratasse da maníaca apresentação, centenas de vezes repetida, de um mesmo quadro. Tais obras – hoje ninguém temerá afirmá-lo –, produzidas em massa durante anos e anos, nada significam, pois, à exceção dos iniciadores do movimento, (Wolls, Pollok) que guardaram sua individualidade, não acrescentaram coisa alguma ao conhecimento que temos da realidade. Isso se torna ainda mais patente quando olhamos o quadro de um concretista ou de um tachista brasileiro e o comparamos, por exemplo, com as *Cinco Moças de Guaraunguetá*, de Di Cavalcanti, obra realizada há cerca de 40 anos. É uma obra que permanece, que, na sua visão satírica e terna a um tempo, nas suas cores rudes e sensuais, fala-nos de uma realidade, de uma época, de um mundo desaparecido.

Esta é uma lição que devemos guardar. Um quadro tachista, por poder ser feito por qualquer pintor de qualquer parte do mundo – por não querer falar de nenhum homem específico nem de nenhum lugar – não fala simplesmente de coisa alguma. Enquanto isso, aquele quadro de Di Cavalcanti, que só podia ser pintado por um artista brasileiro, expressando uma experiência particular do homem Di Cavalcanti, alcança exatamente aquela universalidade que os concretistas e tachistas pensavam atingir pela eliminação do particular e do individual. Na verdade, como escrever *Sanctuary* sem ter

[59] "Plano-Piloto para a poesia concreta", *Revista Invenção,* n.º 1, 1.º trimestre 1962.

vivido no *deep South*, sem conhecer profundamente a gente daquela região, sem estar comprometido com aquele mundo? Como escrever *Dom Casmurro*, sem ser um carioca do fim do século passado? E o fato de que nenhum outro carioca daquela época seria capaz de escrevê-lo mas somente aquele "mulato besta metido a inglês" que lera os clássicos e olhava a vida com profundo tédio, apenas acentua o caráter particular da criação artística.

Vejamos como esse fenômeno se dá em fases diferentes da obra de um mesmo poeta, brasileiro: João Cabral de Melo Neto. Tomemos, para exemplificar, dois poemas significativos de sua obra: *A Fábula de Anfion* (1945-47) e *O Cão sem Plumas*, escrito entre 1949 e 1950.[60] *Fábula de Anfion* é uma definição de arte poética, tendo por base a lenda da criação de Tebas por Anfion, fazendo soar sua flauta no deserto. João Cabral atribuiu a Anfion a busca da esterilidade. – do deserto – que seria a condição da pureza poética, da própria autenticidade da fala do poeta:

Ali, não há como pôr vossa tristeza,
como um livro
na estante

Assim, ao sol do deserto, "sem os grãos do amor trazidos pela brisa", sua flauta seca, porque

o sol do deserto
não choca os velhos
ovos do mistério

Anfion supõe então que encontrou a esterilidade que procurava e que seu dia passará pelo relógio "como de uma faca; o fio". Mas eis que ele se depara com o acaso – "vespa/ oculta nas vagas dobras da alva/distração". E assim

Quando a flauta soou,
um tempo se desdobrou
do tempo, como uma caixa
de dentro de outra caixa

Diante disso, Anfion, "entre/a injusta sintaxe/que fundou", lamenta a sua obra, Tebas, que ele não queria assim "de tijolos plantada", porque já não se pode distinguir "onde começa a hera, a argila, ou a terra acaba". Anfion não queria uma cidade "que a terra e a flora/ procuram reaver/ sua origem menor". Pelo contrário, diz:

Desejei longamente
liso muro, e branco
puro sol em si
como qualquer laranja:
leve laje sonhei
largada no espaço

Mas, de fato, como dominar uma flauta? "Como antecipar/ a árvore de som/ de tal semente?" E já que o acaso éinevitável (*un coup de dés jamais n'abbolira le hasard*), só. resta ao poeta o silêncio:

A flauta, eu a joguei
aos peixes surdos-
mudos do mar

---

[60] *Poesias Completas*, Ed. Sabiá, Rio, 1968.

Esse belo poema, construído numa linguagem quase tão seca quanto o som que Anfion pretendia tirar, estéril, de sua, flauta, exprime a contradição fundamental da poética mallarmeana: o poeta nunca controlará sua linguagem a ponto de impedir qualquer interferência da subjetividade, do sonho, dos. sentimentos ou do acaso: jamais, por isso, construirá "a cidade-volante, a nuvem-civil sonhada", a obra que, "laje largada no espaço", flor sem haste, estaria a salvo do tempo, da história, da morte. Ou a obra – o possível – inserta na história – ou o silêncio.

O Cão Sem Plumas marca a ruptura de João Cabral de Melo Neto com a poesia metafísica ou formalista. Já a indicação – *Paisagem do Capibaribe* – que abre o poema nos leva diretamente à realidade comum. O poema se desenvolve em quatro partes, sendo que, na primeira, o poeta nos revela a natureza do rio; na segunda, os homens que convivem com. o rio; na terceira – que ele intitula de *Fábula do Capibaribe* – descreve o encontro do rio com o mar; e na quarta, *Discurso do Capibaribe*, o poeta por assim dizer explicita a lição de realidade que se infere das partes anteriores.

Não estamos, no entanto, diante de um poema descritivo, mas de uma complexa construção poética em que se concretizam as várias e contraditórias perspectivas que o poeta tem, de seu tema. A imagem real imediata do rio sugere ao poeta: a metáfora do cão que atravessa a cidade: um rio urbano, vagabundo, sujo. É uma primeira imagem "geral", que o poeta fraciona e rearticula "arbitrariamente" mas tornando o rio, cada vez mais concreto, como um bicho:

O rio ora lembrava

a língua mansa de um cão,
ora o ventre triste de um cão,
ou o outro rio
de escuro pano sujo
dos olhos de um cão

Do cão, metáfora do rio, o poeta passa ao rio, metáfora do cão, num jogo de substantivação e adjetivação de imagens que percorre todo o poema, como a sua medula. Mas esse rio, que é um cão, é também um rio, um rio que

Nada sabia da chuva azul
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água

Um rio que só sabe dos caranguejos, de lodo e ferrugem, da lama e que se abre em flores negras, "numa flora suja/ e mais mendiga/ como são os mendigos negros". Esse rio tinha também, por momentos, algo da estagnação de um louco, da estagnação do hospital, da penitenciária, dos asilos, da vida suja e abafada (roupa suja e abafada), por onde se veio arrastando. Algo da estagnação dos palácios cariados das "grandes famílias espirituais" da cidade que, de costas para ele, "chocam os ovos gordos de sua prosa". Esse rio talvez não tenha saltado alegre em nenhuma parte de seu curso, jamais foi canção ou fonte.

Por que então seus olhos
vinham pintados de azul
nos mapas?

Esta não é apenas uma pergunta retórica, uma imagem pitoresca. Nela se coloca precisamente a questão do particular e do universal. O poeta descobre a particularidade de seu Capibaribe que não corresponde á representação cartográfica que se tem dele. No mapa, todos os rios são azuis, mas, na realidade, o Capibaribe é um rio escuro, triste. Ele tem a fisionomia própria e a "espessura" que só se apreende vendo-o, conhecendo-o, convivendo com ele; o Capibaribe e todos os outros rios, pois, como se sabe, o universal só existe em cada particular e o particular só imperfeitamente se insere no universal.

Na segunda parte do poema – *Paisagem do Capibaribe, continuação* – João Cabral nos fala dos "homens plantados na lama" que são também como cães sem plumas

(Um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.
Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem)

O rio sabia desses homens, de cabelo de camarão e estopa, como sabia dos grandes galpões, da magra cidade de rolha, e sabia melhor dos homens, esses homens sem plumas que secam "mais além/da palha de seu chapéu". E que estão de tal modo misturados ao rio, perdidos nele que

Na paisagem do rio
difícil e saber
onde começa o rio;
onde a lama
começa do rio;
onde o homem,
onde a pele
começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem

E chega-se à terceira parte, a fábula: o rio que já foi cão, que já foi língua de cão, ventre de cadela, espada de líquido espesso fluindo, agora fecunda a cidade como "úmida gengiva de espada", e avança para o mar. E, nesse jogo de metamorfoses, diz o poeta

Como o rio era um cachorro
o mar podia ser uma bandeira
azul e branca
desdobrada
no extremo do curso
- ou do mastro – do rio

E mais:

Uma bandeira
que tivesse dentes:
como um poeta puro
polindo esqueletos,
um roedor puro,
um policia puro
elaborando esqueletos

Esse mar voraz, com seus ácidos e a boca de seus ácidos, quer destruir o rio. O poeta toma o mar

- *com seu silêncio alcançado*
à custa de sempre dizer
a mesma coisa –

como o símbolo da destruição e da morte, mas também como “o poeta puro” e “seu tão puro/ professor de geometria”. O rio, antes de se entregar ao mar, junta-se a outros rios. pobres e sujos e

Juntos
todos os rios
preparam uma luta
de água parada.
sua luta
de fruta parada.

E aqui JCMN, estabelecendo evidente (mas implícito) paralelo entre essa luta de “fruta parada” (aparentemente parada) e a luta do rio, ou seja, dos homens sem plumas, nos dá demonstração de sua profunda compreensão da dialética transformadora do real:

Como gota a gota
até o açúcar,
gota a gota
até as coroas de terra;
até uma nova planta
gota a gota
até as ilhas súbitas
aflorando alegres

O poema se encerra com o *Discurso do Capibaribe*, o denso discurso que o poeta se permite após mergulhar na densa realidade do rio, da cidade, dos homens e de sua fome. É um discurso sobre as metáforas, geradas pela realidade e que ajudaram o poeta a apreendê-la na sua particularidade e exprimi-la:

Aquele rio
está na memória
como um cão vivo
dentro de uma sala

E o que vive fere, choca com o que vive. “O que vive choca, tem dentes, arestas, é espesso.” Como todo o real é espesso, aquele rio é espesso e real. Como uma maçã é espessa. Como um cachorro é mais espesso que uma maçã.

Como uma maçã

é muito mais espessa
se um homem a come
do que se um homem a vê.
Como é ainda mais espessa
se a fome a come.
Como é ainda mais espessa
se não a pode comer
a fome que a vê

O poeta mergulha no real e descobre a sua verdadeira espessura, que não e meramente física, mas determinada pela história, isto é, pelas relações sociais entre os homens e as coisas, entre os homens e sua luta:

Porque é muito mais espessa
a vida que se desdobra
em mais vida
....
Espesso
porque é mais espessa
a vida que luta
cada dia;
o dia que se adquire
cada dia
(como uma ave
que vai cada segundo
conquistando seu vôo).

O Cão Sem Plumas é o poema da redescoberta da realidade humana e social por um poeta que buscara o "essencial" na abstração das formas. Um poeta que já não quer "polir esqueletos" nem, à custa de dizer sempre a mesma coisa, alcançar o silêncio. Já não quer que a sua poética seja como aquele mar que, com a "boca de seus ácidos", devora o que é vivo, "o mar e seu tão puro professor de geometria". O poeta está agora aberto à riqueza, à impureza, às contradições do mundo real. E seu poema é, por isso, rico, novo, complexo. *A Fábula de Anfion* poderia ter sido escrita por qualquer poeta, de qualquer país, às voltas com a problemática da "pureza". Mas *O Cão Sem Plumas* não. Ele é fruto de determinações precisas: fala de um rio determinado, que atravessa uma cidade determinada, e se refere a uma época determinada. Não se trata de *o rio*, mas de *este rio*, o Capibaribe. E basta isso para que todas as demais determinações se concretizem: o rio é o Capibaribe, a cidade é Recife, com todas as suas particularidades de centro urbano do Nordeste brasileiro, atulhada de camponeses famintos vindos do sertão e que terminam se alojando em barracos à margem do rio. E é dessa gente que o poeta fala, ao fazer o rio testemunha muda de sua história. Assim, o poema deixa de falar sobre aquele Capibaribe da infância e da adolescência do poeta para englobar a realidade histórica e coletiva em que ele se insere. O rio é um cão sem plumas, como os homens são cães sem pluma; o rio é uma espada, é uma gengiva, uma fruta, é espesso como o que vive, como o homem que incomoda e fere como a espada fere e incomoda, e ameaça explodir, como o rio ameaça. explodir. A realidade sensorial do rio se mostra a cada instante, adensada pela realidade humana da lembrança e do drama presente. A descoberta e redescoberta do. real, a cada passo, renovam a linguagem do poeta, solicitam-lhes novos modos de expressar-se que, por sua vez, revelam novos aspectos da realidade. De fato, esse poema não poderia ser escrito por qualquer outro poeta, tão profunda é sua ligação com a biografia de João Cabral e com sua arte. Nele

transparecem as experiências vividas e a experiência literária, como *métier* e leitura, de Mallarmé a Oswald de Andrade, de Raul Bopp a Carlos Drummond de Andrade, de João Cabral a João Cabral. Esse poema não poderia nascer de qualquer outra cidade nem em qualquer outra literatura. Mas não reside exclusivamente nessas determinações a qualidade estética do poema e sim no fato de ter o poeta, na dialética da realidade e da linguagem, da forma e do conteúdo, conseguido exprimir a particularidade de seu tema do modo mais rico possível. Jamais João Cabral teria feito um poema de tamanha riqueza comunicativa não houvesse partido da realidade, como partiu, mas de um problema, de um dado abstrato. *A Fábula de Anfion*, por exemplo, embora escrito por João Cabral no perfeito domínio de sua arte, é pobre quando comparada a *O Cão Sem Plumas*. Em *Anfion*, João Cabral exprime um conceito que preexiste ao poema e que permanece inalterado no curso de sua elaboração. Em *O Cão Sem Plumas*, no entanto, o sentido do poema vai surgindo do próprio processo formulador, a cada palavra, a cada imagem, e daí inclusive a insistente recorrência a umas mesmas imagens, metáforas e palavras, como se o poeta as retomasse para "corrigir" a expressão ou para completá-la. Com isso, na verdade, ele vai acumulando informações, sensações e perspectivas, na leitura, dando-nos, assim, o inverso de sua operação apreendedora do real – que se faz pela gradativa penetração das camadas de significação. Essa "inversão" é parte constituinte do processo criador de João Cabral e se reflete no conjunto do poema, como nos detalhes e mesmo em formulações como esta:

Ali se perdem
(como uma agulha não se perde)
Ali se perdem
(como um relógio não se quebra)

Esse ir e vir, fazer e desfazer, que é a própria estrutura do poema, não é outra coisa senão a dialética de superação do universal e do singular, posta à mostra. E essa soma de movimentos dialéticos – movimentos da própria apreensão do real – só se torna necessária e possível quando nos defrontamos com a realidade que, como o poeta o diz, "é espessa" – enquanto a pura especulação não tem espessura e por isso mesmo é pobre, obriga ao esquematismo. Eis por que a obra que tem por objeto a realidade – não o esquema da realidade – é, necessariamente, dialética, aberta. E por isso está também aberta à comunicação, uma vez que ela se refere a um vasto número de elementos que são da experiência comum, a partir do próprio tema central. Por mais nova que seja a forma encontrada pelo poeta para exprimir seu tema, por mais complexa que seja a estrutura alcançada, as determinações objetivas permitem uma progressiva aproximação por parte do leitor: a dificuldade é circunstancial e por isso superável. O que não acontece com um poema como *Anfion*, cujo tema mesmo já fecha o caminho à maioria dos leitores, que desconhecem aquele tipo de problemas e não estão interessados nele.

O Cão Sem Plumas é, através da expressão particular de um poeta, a expressão de uma experiência coletiva, particular de uma coletividade, situada geográfica e historicamente na realidade do Nordeste brasileiro, na realidade maior do Brasil e na realidade ainda maior do mundo atual – e todas essas realidades, cada uma no seu nível, se exprimem nele. É neste sentido que entendemos o caráter nacional da expressão estética: nacional não por ser "nacionalista" ou regionalista, ou folclórica, ou exótica; mas por ser a expressão concreta, particular, do universal no âmbito de uma cultura determinada.

Temos nos referido aqui à realidade nacional, mas é necessário também tentar defini-la. Do mesmo modo que a realidade internacional, como vimos, é expressão das contradições entre as particularidades nacionais, devemos ver também a realidade

nacional como resultante da interação de elementos diversos, de fatores regionais, das contradições entre zonas desenvolvidas e subdesenvolvidas, entre a cidade e o campo, da luta entre as classes sociais, etc. Se não a olharmos assim, cairemos na mistificação do "nacionalismo" equivalente à mistificação do "internacionalismo" que denunciamos.

A realidade nacional brasileira, não pode ser entendida se não se leva em conta, por exemplo, o desnível do desenvolvimento econômico entre o Centro-Sul e o resto do País, fato esse que repercute em todos os setores da vida da nação. E tampouco essa observação sumária esgota a descrição de tal realidade. A própria região desenvolvida do País encerra em seu bojo contradições de classe, que guardam características específicas do conjunto da realidade nacional (a formação do proletariado urbano, da classe média, da burguesia, etc.) e da realidade internacional (a ação do imperialismo norte-americano sobre a América Latina e sobre o Brasil). Em suma, um número inesgotável de elementos e fatores entram na constituição da realidade nacional, da qual, não obstante, pode-se fazer a cada momento uma vaga síntese abstrata.

Não seria aqui o lugar para se tentar a descrição exaustiva da realidade brasileira. A simples constatação de sua complexidade já basta, no entanto, para condenar qualquer tentativa de erigir-se um modelo estético único para apreendê-la. E, se se considera que essa realidade nacional, tão complexa, encontra-se em permanente estado de transformação, compreende-se, então, que o esforço para formulá-la ou expressá-la, no nível da ciência como no da arte, só pode ser um trabalho incessante, permanentemente aberto, jamais concluso, que exige tanto de objetividade e antidogmatismo, quanto de liberdade, paixão e inventividade.

Essa é a razão porque, ao contrário do que têm afirmado alguns, uma arte voltada para a realidade nacional, longe de conduzir ao conformismo estético, é o caminho certo para o enriquecimento da experiência artística e a criação de novas formas e meios expressivos, desde que se entenda como "realidade nacional" essa complexa tessitura de realidades singulares e particulares, contradições, conflitos e interações, que as enlaçam, e não uma esquemática abstração polítíco-sociológica. Nesse sentido é que o caráter nacional da obra de arte (literatura, teatro, cinema, etc.) é menos um objetivo a ser alcançado do que a condição prévia de seu surgimento. A rigor, o objetivo é a própria obra de arte que, por definição, é a superação dialética das categorias (singular, particular, universal) tomadas isoladamente e, portanto, a concretização da universalidade específica da expressão artística, que se funda no particular. Noutras palavras, o caráter nacional, contraditório à universalidade, deve ser superado pela obra conquanto constituinte de sua estrutura e de seu processo formativo.

Não se pode, por outro lado, ignorar o fato de que a realidade nacional não apenas participa e constitui – com as outras particularidades nacionais – a realidade internacional, como também e constituída por ela. Por exemplo: o problema do desnível econômico regional no Brasil e conseqüência tanto das condições específicas de nosso desenvolvimento quanto da dominação internacional imperialista que atua como um dos determinantes de nosso atraso econômico. Por sua vez, a correlação de forças no plano internacional, entre o capitalismo e o socialismo, influi na maior ou menor ação do imperialismo sobre nós. Outro exemplo: o poema *O Cão Sem Plumas*, de João Cabral de Melo Neto, se não poderia ter sido escrito sem o conhecimento profundo e a experiência vivencial da realidade pernambucana e nordestina, tampouco o seria sem a absorção, pelo poeta, das modernas técnicas da expressão poética desenvolvidas na Europa. O conhecimento dessas técnicas, sua apropriação pelo escritor brasileiro, possibilitaram a formulação, no nível da atualidade internacional (e da "qualidade internacional"), de experiências pessoais do homem nordestino – da realidade regional,

coletiva – que assim ultrapassam as limitações da singularidade e se tornam experiência do homem de hoje, coisa que não seria possível numa linguagem sujeita ao específico da vida nordestina. Neste caso, a experiência formulada (como os "romances de cordel") não atinge senão uma atualidade restrita local. Fora daí é apenas um objeto "material" (dado) existente agora. O poema de JCMN, porque estabelece as conexões necessárias culturais e técnicas entre o particular e o universal, é a expressão autônoma da atualidade inserta naquele mundo provinciano até então *aparentemente* fora da História.

Revelar a atualidade do atual é função primeira da poesia, função essa que a formulação idealista do fenômeno poético procura identificar com a experiência ontológica metafísica. Quando se atribui ao poeta a missão órfica de "nomear as coisas" não se está dizendo, na verdade, senão que ele, ao falar delas, revela-lhes a atualidade, a condição histórica: tira-as da sombra, do limbo, para mostra-las, reais, concretas, aos homens. Essa é a razão por que o discurso que não carrega em seu cerne uma experiência concreta a comunicar, nada revela, não é poesia, e, a rigor, é um falso discurso. O poeta, portanto, não cria, não inventa, mas apenas *diz*, mostra o existente existindo, e isso só o consegue por revelar, simultaneamente, o que existe enquanto experiência particular e enquanto experiência geral do homem. E tal fato se dá sempre em situações determinadas, históricas, portanto, uma vez que a contradição entre o particular e o universal, entre o regional e o nacional, entre o nacional e o internacional, está presente nas coisas que a consciência apreende, estando ela mesma determinada. Essa contradição faz parte das coisas e e assim apreendida, nelas, com elas, concretamente. As coisas e a consciência estão sempre historicamente situadas. A consciência concreta – também poética – das coisas é a consciência que eu tenho delas aqui, neste momento – deste aqui no espaço do mundo, deste momento no momento global da realidade, em suma, das relações históricas, em seu mais amplo sentido, que ligam cada instante de nossa existência à existência de todo o real, de todas as coisas e de todos os homens. Se é assim, se toda experiência humana é historicamente determinada, e se a consciência de tal determinação é constituinte de toda experiência, temos de admitir que existe um caráter próprio no modo de ver e expressar o mundo do homem do Nordeste, como existe também no modo de ver e expressar o mundo do homem do Centro-Sul. Existe um modo de ver e expressar o mundo que caracteriza o homem norte-americano (com as diferenças regionais específicas dos Estados Unidos), e outro característico do homem europeu (com as diversidades de país para país, de região para região, etc.), como existe um modo de ver e expressar o mundo do homem brasileiro. No modo específico de ver e expressar a experiência, do nordestino, está implícita sua condição nacional. Todos os modos de ver e expressar das diferentes regiões participam de uma mesma condição nacional, concreta, que as unifica. Não obstante, esses modos de ver e expressar guardam entre si diferenças fundamentais, decorrentes de sua situação específica no contexto nacional e internacional. Cidades como o Rio de janeiro e São Paulo, por exemplo, por sua condição econômica e cultural, exercem influência decisiva sobre o resto do País, como centros propagadores de idéias e correntes artísticas. São, ao mesmo tempo, a porta de entrada das novas tendências ideológicas e artísticas que se desenvolvem no exterior. É nelas, por isso mesmo, que se dá preponderantemente a síntese da experiência cultural nacional e internacional. Essas cidades são como uma espécie de fronteira – zona limite – entre a realidade nacional e internacional, pelo fato mesmo de que, por seu desenvolvimento, estão mais "próximas" dos grandes centros culturais do mundo e vivem mais agudamente a contradição do nacional e do internacional. Eis por que é nelas, também, que se manifestam as tendências ao vanguardismo cosmopolita, de evasão, que ignora a

realidade brasileira. O papel da vanguarda cultural, que também se localiza nessas cidades, tem sido o de criticar o caráter alienante dessas tendências e de elaborar os meios capazes de exprimir, em termos atuais, a problemática do homem brasileiro.

O estudo das manifestações de vanguarda parece indicar que elas são, pelo menos originalmente, resposta a situações determinadas da problemática social. Dada a natureza "livre" da criação cultural, em função de seu distanciamento da infra-estrutura material, as expressões artísticas, ainda mais "livres", podem assumir funções diferentes e contraditórias, de acordo com o contexto social em que atuem. Na época presente, é possível que o niilismo de Samuel Beckett seja, como acredita Marcuse, uma negação "positiva" da sociedade tecnológica mas, nos países subdesenvolvidos, aonde o desenvolvimento tecnológico ainda não chegou, a sua mensagem teria o efeito de paralisar a luta por uma vida melhor. Do mesmo modo, a orientação da linguagem poética no sentido da ruptura radical com a linguagem comum – como faz o concretismo e tendências afins – distancia o poeta do público e sobrepõe os "problemas poéticos" aos problemas humanos e sociais, de importância fundamental num país como o nosso. Isso não quer dizer que o poeta deva abdicar de pesquisar a linguagem e de buscar formas novas de expressão, mas que essa busca deve ser feita visando às necessidades reais da poesia dentro do contexto histórico-social em que vivemos. Aceitar que o único caminho possível de renovação é aquele intentado pelos poetas europeus do princípio do século é ignorar os condicionamentos concretos da História e negar-se ao novo, isto é, negar-se a buscar no momento presente as formas capazes de exprimi-lo. É um tipo de academismo.

Tais considerações são válidas igualmente para o teatro, o cinema e as demais formas de arte. O teatro e o cinema brasileiro podem ser tomados como exemplo positivo dessa procura de uma expressão atual, viva e atuante. Nas obras mais significativas do nosso teatro e do nosso cinema, se não se pode negar a influência de preocupações formais comuns aos grandes renovadores estrangeiros, está presente a preocupação fundamental brasileira, com seus problemas humanos, sociais, políticos, o que dá a essas obras um caráter próprio, original. e define sua autenticidade. E nisso os autores dessas obras não fazem mais que obedecer às exigências naturais da criação artística, uma vez que exprimir a realidade não é apenas função da arte mas é a própria condição de sua existência e permanência. Dado que não existem problemas humanos que não se objetivem em situações determinadas, não resta ao artista outra escolha senão exprimir a realidade que ele vive, experimenta e conhece. Do contrário, estará apenas exprimindo, em segundo grau, o que já está expresso nas obras que lhe chegam ao conhecimento.

FIM DO ENSAIO